1 NF

Devant Le Rideau

DU MÊME AUTEUR

A la même Librairie

Hommes et Mœurs au XVIIe siècle, 1 vol. in-18 jésus (360 p.).

A la Librairie Alphonse PICARD et fils, 82, rue Bonaparte

Un précurseur de Racine, Tristan l'Hermite, sieur du Solier (1601-1655), **sa famille, sa vie, ses œuvres**, gr. in-8° (XI-632 p.).

Ouvrage couronné par l'Académie française

De Petro Monmauro, græcarum litterarum professore regio, et ejus obtrectatoribus, gr. in-8° (153 p.).

A la Librairie DELAGRAVE, 15, rue Soufflot

Théâtre complet de Jean Racine, édition annotée, avec une *Notice biographique* et treize *Notices historiques et littéraires*, 4 vol. in-12.

Morceaux choisis des Classiques français du XVIIe, du XVIIIe et du XIXe siècle, précédés de **Tableaux de la littérature française au XVIIe, au XVIIIe et au XIXe siècle**, 3 vol. in-12.

A la Librairie QUANTIN, 7, rue St-Benoist

P. Corneille, Polyeucte, édition annotée, précédée de quatre **Notices sur P. Corneille, sur Polyeucte, sur la tragédie chrétienne au XVIIe siècle et sur la Dédicace à la reine régente** (p. 1-72) et suivie d'un **Lexique** (p. 208-239), gr. in-12.

A la Librairie SCHLEICHER frères, 15, rue des Saints-Pères

La Comédie Italienne en France et les Théâtres de la Foire et du Boulevard (1570-1791) (*sous presse*).

NOUVELLE BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE

Devant Le Rideau

CONFÉRENCES

PAR

N. M. BERNARDIN

DOCTEUR ÈS LETTRES

LAURÉAT DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET Cie

15, Rue de Cluny, 15

1901

Tout droit de traduction et de reproduction réservé.

LIBRARY
JAN 7 1965
UNIVERSITY OF TORONTO

PQ
505
B4

951492

A MONSIEUR PAUL GINISTY

DIRECTEUR DE L'ODÉON

Cher Ami,

C'est vous qui, avant de me connaître, avez eu l'idée de me demander une conférence, et, sans vouloir tenir compte de mon appréhension, m'avez d'abord fait jouer « le conférencier presque malgré lui ».

Je tiens donc à vous dédier ce livre, en grande partie composé des conférences que j'ai faites dans le théâtre que vous dirigez avec un goût si éclairé et un si constant bonheur.

Qu'il vous porte l'assurance de ma gratitude et de mon affection.

N. M. BERNARDIN.

DEVANT LE RIDEAU

LE DEMI-MONDE

DANS L'ANTIQUE ATHÈNES (1)

MESDAMES,

Si j'ai choisi comme sujet de cette conférence le demi-monde dans l'antique Athènes, ce n'est point du tout pour le stérile plaisir de vous montrer quelques figures gracieuses ou de vous raconter quelques scènes piquantes. Mais les historiens de la littérature grecque me paraissent en général avoir trop négligé l'étude de ces hétaires ou demi-mondaines qui ont tenu dans la société hellénique une place si particulière et si importante; car cette étude est, je crois, de nature à jeter un peu plus de jour sur la littérature dans laquelle s'est peinte et se survit cette société élégante. Les hétaires sont, en effet, des courtisanes d'une espèce

(1) *Conférence faite à la Bodinière.*

si peu fréquente que, pour trouver les pareilles, il faudrait aller chercher jusque dans l'extrême Orient la civilisation raffinée de la Chine. Comment cette courtisane artiste ou femme de lettres qu'était l'hétaire devait rencontrer naturellement sur la terre de l'Attique le milieu qui lui convenait, et d'autre part quelle influence les hétaires ont exercée à leur tour sur les lettres grecques, voilà d'abord et surtout ce que je veux examiner avec vous, parce que ces deux points sont d'un intérêt général pour l'histoire des mœurs et pour celle des lettres. Je ne m'interdirai point ensuite de vous mener, en compagnie de Théocrite et de Lucien, faire une visite à quelques aimables émules d'Aspasie et de Phryné.

Vous vous faites des femmes grecques en général, par celles que vous connaissez en particulier, Clytemnestre, Pénélope, et même la belle Hélène, une idée qui est très fausse. C'est la femme des temps préhistoriques, des temps héroïques, dont le vieil Homère nous a tracé le portrait, et celle-là est placée par lui très haut dans l'estime des hommes. Ses deux immortels poèmes ne sont au fond que la glorification de la monogamie grecque opposée à la polygamie orientale. C'est parce que les mœurs de l'Asie sont un outrage à sa divinité que la grande déesse des Argiens, Junon, protectrice des unions chastes, poursuit les Troyens durant toute l'*Iliade* d'un ressentiment implacable. Et quel est le but de l'*Odyssée*, sinon de montrer la véritable félicité dans l'union de deux époux bien assortis? C'est Ulysse lui-même qu'Homère a chargé de donner la morale de son poème : « Il n'est pas de bonheur plus grand sur la terre que celui de deux époux qui gouvernent leur maison dans des sentiments de

concorde et de paix. Ils sont le désespoir de leurs envieux, la joie de leurs amis ; mais eux seuls connaissent toute leur félicité ». Par son intelligence, comme par sa pudeur et par sa vertu, la femme des temps héroïques est donc la digne compagne de l'homme ; elle est véritablement sa « moitié », comme l'appelaient encore nos pères, d'un mot admirable, qui a malheureusement vieilli — n'en recherchons pas la cause — comme tant d'autres mots qui exprimaient des idées de déférence et de respect. Junon est l'égale de Jupiter, et c'est à Clytemnestre qu'Agamemnon, en son absence, confie le soin de son royaume. Associées aux plaisirs comme aux soucis de leurs époux, les femmes prennent part à tous les banquets ; mais leur seule présence y fait régner la décence et la modération. Dans la salle, où flambe et s'agite l'orgie ardente et turbulente des prétendants, voici qu'a paru Pénélope, la veuve sans parents et sans défense, et soudain les chants grossiers se taisent, les fronts hardis s'inclinent devant la seule vertu d'une femme. Et dans l'île des Phéaciens, où le poète a placé la cité idéale, quel nom a-t-il voulu donner à la vénérable épouse du roi Alcinoüs, à cette femme très sage et très bonne, dont son mari demande les avis et suit les conseils ? Arété, c'est-à-dire la Vertu ; car c'est sous les traits d'une femme que la Grèce héroïque avait voulu diviniser la vertu.

Mais nous voici au siècle de Périclès et dans la démocratie athénienne ; autre temps, autres mœurs. Sans doute l'honnête Ischomaque dit encore à sa femme dans l'*Économique* de Xénophon : « Ce n'est point la beauté qui donne droit à l'estime et au respect ; ce sont les vertus ». Mais c'est pour la consoler de vieillir

qu'il lui tient ce langage, et depuis les temps homériques la femme grecque est bien déchue de son rang.

C'est que, au ve siècle avant l'ère chrétienne, l'Athènes républicaine est devenue une ville cosmopolite, qui contient trois fois plus d'étrangers que d'autochtones ou d'indigènes. A l'Orient, qu'elle a vaincu par les armes et par qui elle est maintenant pacifiquement envahie, elle a bientôt emprunté ses mœurs, j'entends ses vices, lesquels s'empruntent toujours beaucoup plus aisément que les vertus; et du coup se sont trouvés profondément modifiés les rapports entre les époux.

Comme la femme orientale, bête de luxe ou poupée de prix, demeure enfermée dans le harem, attendant avec soumission le caprice du maître, la femme grecque, qui jadis était la moitié de son époux, n'est plus maintenant que sa première esclave dans la maison où elle vit en recluse. Que ferait-elle d'ailleurs sur l'agora, où se traitent chaque jour dans l'assemblée du peuple, souvent au milieu d'émeutes, les affaires de l'État? N'ayant pas le droit de vote, elle n'a aucune action dans une société qui repose tout entière sur le suffrage; elle est donc considérée comme un être inférieur et traitée comme telle. Elle ne sort que rarement, pour les fêtes publiques. Ses plus proches parents seuls sont admis dans le mystère de son appartement. Que le mari surprenne une autre visite masculine, il est en droit de soumettre sa femme aux travaux des plus viles esclaves, de la vendre, ou de la tuer. Et quelles distractions a-t-elle au moins dans le gynécée? Aucune, que de prier la Vénus du mariage, une statuette symbolique, dont les pieds posés sur

une tortue lui rappellent sans cesse qu'une épouse ne doit se permettre aucun mouvement d'esprit et de cœur. S'amuse-t-elle à se farder et à teindre ses cheveux ? Son seigneur et maître l'avertit qu'elle a de quoi occuper plus utilement son temps dans son ménage. Et, de fait, elle est dans sa maison moins la maîtresse qu'une sorte de femme de charge ou d'intendante. D'innombrables besognes matérielles remplissent ses journées trop courtes. Elle allaite son enfant, distribue aux esclaves les provisions, donne aux fileuses la laine dont elles feront des habits, soigne les domestiques malades, préside, dans la cuisine, à la confection des pâtés de becfigues, enseigne aux servantes comment on accommode les oursins ou hérissons de mer avec du persil et de la menthe, ou fait elle-même avec de la farine et du miel des gâteaux feuilletés, que son mari trempera dans du vin de Chio, et qu'elle n'aura pas la satisfaction de manger avec lui, car elle n'est jamais admise à sa table. Elle range toute la journée, vérifiant dans la réserve si les aliments secs ne se gâtent point, alignant les chaussures, séparant les habits, mettant en ordre la vaisselle et la batterie de cuisine, car l'époux lui a déclaré gravement que c'était un beau coup d'œil de voir « des marmites rangées avec intelligence ». Comme un commandant de garnison fait la revue de ses troupes, elle procède fréquemment à la revue des meubles et des armoires. Son mari lui a dit, un jour, que rien n'était plus utile à sa santé que de battre et de serrer les vêtements et les tapisseries. Elle les bat tous les jours de sa vie, et, quand elle est morte à la peine, on sculpte sur son tombeau un bâillon, un hibou et une bride, symboles de silence, de vigilance et d'économie. Son

mari la regrettera-t il ? Il la connaissait si peu ! « Est-il des gens avec qui tu t'entretiennes moins qu'avec ta femme ? » demande Socrate à Critobule, et Critobule est obligé de reconnaître qu'il y en a bien peu. Mais de quoi aussi eût-il pu causer avec elle ? Elle ne savait rien, et sa mère ne lui avait appris qu'à se bien conduire. Je dois dire que toutes les Athéniennes n'étaient pas aussi douces et aussi résignées : témoin la femme de Socrate, qui avait le verbe haut et la main leste ; mais, si Xanthippe est restée légendaire, c'est précisément qu'elle était une exception, et les Grecs auraient dit que c'était elle qui, dans son ménage, portait les culottes, si les Grecs avaient porté des « inexpressibles ». Ce qui est certain, c'est que toutes étaient aussi ignorantes, et leurs maris n'avaient pas assez de railleries pour ces ménagères nécessaires et méprisées. Ils ne se lassaient pas de rire, quand Aristophane et Euripide reprochaient aux épouses légitimes des Athéniens leur gourmandise, leur paresse, leurs petits larcins. Dégradées par leurs propres maris, elles étaient, dans ces comédies grossières, à la représentation desquelles elles n'assistaient pas, à peu près ce qu'est l'éternelle belle-mère dans les vaudevilles modernes.

Comment ces pauvres créatures, ignorantes et bornées, vouées par l'opinion au ridicule, auraient-elles pu inspirer une passion profonde et durable à leurs maris, à ces fils du peuple grec, le plus artiste et le plus spirituel qui fut jamais, et qui poussait le culte de la beauté si loin qu'il ne voulait pas séparer la beauté de l'esprit de la beauté du corps ? Les Athéniens ne pouvaient avoir que dédain pour leurs femmes, comme ils n'avaient que mépris pour ces courtisanes vulgaires, corps admirables, mais sans intel-

ligence et sans âme, que Thémistocle jeune attelait nues à son char, comme des chevaux de race. Où porteraient-ils donc les tendresses de cœurs, qui ne pouvaient être satisfaits si l'esprit et la raison ne s'associaient point à leurs plaisirs? Leurs femmes n'étant pour eux que des servantes et les courtisanes qu'une distraction brutale et passagère, où trouveraient-ils la *compagne* à qui ils communiqueraient leurs pensées et dont l'âme comprendrait leur âme? Où rencontreraient-ils l'*amie* capable d'apprécier, d'encourager leurs goûts artistiques et littéraires, de partager avec eux dans une communion intellectuelle les plaisirs de l'esprit, tout en charmant leurs yeux par la divine beauté de ses formes et par les séductions de son élégance raffinée? Cette *compagne*, cette *amie*, ce fut l'*hétaire*, et c'est là précisément ce que signifie ce mot. L'hétaire fut, dans l'union libre, la véritable épouse de l'esprit des Grecs, comme leur femme, dans l'union légale, était l'épouse de leur corps : « Nous avons, dit Démosthène dans son *Discours pour Néèra*, des courtisanes pour la satisfaction des sens, des femmes légitimes pour nous donner des enfants de notre sang et bien garder nos maisons, et des hétaires pour la volupté de l'âme. » Avais-je tort de vous dire, Mesdames, que l'hétaire était une demi-mondaine d'une espèce très particulière? Elle naquit en Grèce au siècle glorieux de Périclès, et, sortie de l'esclavage, elle régna bientôt véritablement, avec Aspasie, sur la démocratie athénienne, ayant pour sceptre son esprit et pour couronne sa beauté.

La plupart des hétaires étaient des filles d'Asie, qu'avaient amenées des marchands d'esclaves adroits et experts. Les plus belles étaient généralement les

Milésiennes, dont les poètes ont chanté à l'envi l'attache élégante du cou, la rondeur du poignet, les doigts effilés et ténus; les plus intelligentes étaient pour l'ordinaire de belles filles du peuple de l'Attique, remarquées par un artiste ou par un orateur, et dressées par eux, — c'est l'expression technique, — comme la célèbre Laïs fut dressée par le peintre Apelle. Leur éducation était longue et complète, et des écrivains anciens n'ont pas dédaigné d'en établir doctement la théorie. L'hétaire apprenait dans une danse savante, à la fois décente et passionnée, à faire valoir les lignes pures et les ondulations voluptueuses de son jeune corps; elle apprenait à promener ses doigts élégants sur le buis sonore de la flûte et à réveiller avec l'archet d'ivoire l'harmonie endormie dans l'écaille de la cithare; elle apprenait enfin à marier au son des instruments cette voix humaine dont la douceur mélodieuse est la plus irrésistible des séductions. Sur ses lèvres les vers des poètes prenaient une grâce nouvelle. Dans l'atelier du sculpteur et du peintre elle se formait à composer son attitude et sa démarche, et elle se perfectionnait dans l'art, si naturel à la femme sous toutes les latitudes et dans toutes les civilisations, du costume et de la parure. Elle allait sur l'agora, devant la tribune aux harangues, écouter les orateurs qui dirigeaient l'État et étudier comment ils s'y prenaient pour persuader et pour conduire les hommes. Elle ne craignait pas enfin de s'asseoir, convive attentive et disciple intelligente, à ces doctes banquets où les philosophes, le front couronné de roses, discutaient non seulement sur l'essence de l'amour, mais sur celle de l'âme immortelle. Et ainsi les hétaires étaient chères aux hommes d'Athènes,

parce que rien de ce qui les intéressait eux-mêmes ne les trouvait étrangères, et parce qu'elles joignaient la souveraine beauté de l'esprit à cette beauté du corps que la Grèce avait divinisée en Vénus, qui servit à ses yeux d'excuse à la coupable Hélène, et qui fit acquitter Phryné par l'admiration des héliastes.

Par la fascination qu'elles exerçaient, par la souplesse adroite de leur intelligence, par leur connaissance approfondie de la nature humaine, les hétaires finirent par devenir dans l'État de véritables puissances. On écrivit leurs biographies ; on transmit à la postérité les noms de leurs parents et de leurs villes natales ; leurs tombeaux somptueux insultaient aux humbles sépultures des épouses. Phryné offrait aux Thébains vaincus de reconstruire à ses frais leurs remparts, à la seule condition qu'on y graverait cette inscription : « Alexandre, fils de Philippe, avait renversé ces murailles ; Phryné l'hétaire les a relevées ». Les philosophes Épicure, Aristote, Platon, furent-ils mariés ? Je l'ignore ; dans tous les cas leurs femmes obscures n'ont laissé d'elles nul souvenir, tandis que l'histoire a conservé les noms de leurs amies Léontium, Herpilis, et cette Archéanasse de Colophon, dont la maturité très mûre paraissait au rêveur Platon plus charmante encore que la jeunesse des autres femmes. La Milésienne Thargélie, bien servie par son incomparable adresse, et qui semble avoir été un agent secret de la Perse en Grèce, parvient à prendre place, épouse légitime, sur le trône de Thessalie ; et sa compatriote Aspasie, fille d'Axiochus, s'élève plus haut encore dans Athènes même, puisqu'elle devient la reine du roi, en régnant sur le premier citoyen de la République, Périclès.

Aspasie ! La figure la plus extraordinaire peut-être

du siècle de Périclès, femme singulière, en qui se trouvent réunies toutes les séductions des hétaires : beauté, grâce, distinction, esprit, intelligence, talent, facilité rare d'élocution, elle avait tout en réalité pour elle, cette fille de Milet, qui avait pris pour nom de guerre *Aspasie*, c'est-à-dire *Aimable*, comme ses émules se faisaient appeler *Gracieuse*, *Hirondelle* ou *Gazelle*. Et nulle ne s'entendit jamais comme cette charmeuse à faire briller la beauté de sa personne et celle de son esprit. Elle voulut d'abord attirer et retenir chez elle par le luxe élégant de sa demeure. Autour d'un lit de Corinthe, garni de coussins de Carthage, étaient rangés des sièges de Thessalie, rehaussés d'or et d'ivoire ; des peintures ornaient les murs et les plafonds ; des portières, fabriquées à Babylone, représentaient des Perses aux longues robes traînantes : les animaux fantastiques du tapis amusaient les regards ; partout des plantes en des bassins d'argent. Dans ce décor ravissant, qui lui servait de cadre, Aspasie trônait, entourée de jeunes et jolies hétaires, dont sa beauté triomphante ne redoutait point le voisinage ; le rouge et le blanc de céruse avivaient l'éclat naturel de son teint ; ses cheveux, tout poudrés d'or, tombaient en grosses boucles sur ses épaules ; des perles et des pierres précieuses scintillaient à ses doigts, à ses bras, à son cou, à ses oreilles. Et, tout en jouant avec deux colombes de Sicile ou en caressant le petit chien de Malte couché sur sa robe de pourpre, elle causait, comme elle seule encore savait causer, avec un agrément et un charme inexprimables, abordant tour à tour les sujets les plus divers, parlant des beaux-arts avec Phidias, philosophie avec Socrate et Platon, politique avec Périclès, et non seulement digne de leur donner la réplique, mais capable encore de leur

suggérer des idées et de leur ouvrir discrètement des aperçus nouveaux. Car elle possédait à un degré merveilleux ce talent si rare de la maîtresse de maison, qui consiste moins à briller qu'à faire briller ses invités, moins à montrer de l'esprit qu'à en inspirer aux autres, afin de renvoyer ses hôtes enchantés d'elle parce qu'ils sortent très satisfaits d'eux-mêmes. Si nous avons actuellement à Paris une foule de salons qui s'intitulent « le dernier salon où l'on cause », celui d'Aspasie fut véritablement le premier salon où l'on causa. Elle fut donc jusqu'à un certain point et dans une certaine mesure la marquise de Rambouillet de la démocratie athénienne. Car, chez elle, comme dans l'hôtel fameux de la rue Saint-Thomas-du-Louvre, se réunirent, se rapprochèrent et se confondirent les hommes de toutes conditions dans l'amour commun des lettres et des arts, dans le goût partagé des plaisirs délicats. Aspasie tint véritablement dans Athènes école de politesse et d'urbanité, pour me servir du mot que Balzac créera comme un hommage à Mme de Rambouillet. Si bien même que le bon Socrate, dans sa compassion pour les tristes épouses des Athéniens, invitait leurs maris à mener chez Aspasie, malgré les dangers d'une promiscuité plutôt fâcheuse, les plus aimables et les plus intelligentes d'entre elles, afin qu'elles y apprissent, suivant le mot, qui paraît ici bizarre, du poète comique Eubulos, la décence, c'est-à-dire le ton de la bonne compagnie. Si Socrate n'y conduisait pas sa propre femme, c'est qu'il savait par une longue expérience que cela serait absolument inutile, et que Xanthippe chez Aspasie serait aussi déplacée que, d'après le proverbe grec, un chien dans un bain public. Mais quelle étrange société, Mesdames, que celle d'Athènes, où il n'y avait pas de mon-

daines, et où c'étaient les demi-mondaines qui enseignaient l'usage du monde aux femmes qui auraient dû être les mondaines ! Et telle était dans la Grèce, idolâtre de la forme, de la grâce et de l'esprit, l'admiration inspirée par Aspasie, qu'en la voyant traverser l'agora, couronnée de fleurs et abritée sous un parasol, pour gagner le temple de Vénus hétaire, (Vénus conjugale n'avait même pas de temple !) la populace, comme elle se fût inclinée devant la déesse, s'inclinait respectueusement devant la femme qui était pour elle aussi l'idéal animé et vivant de la beauté hellénique.

Périclès éprouva pour cette créature si merveilleusement douée une de ces passions ardentes et profondes que leur durée ennoblit et épure. Pour unir sa vie à celle d'Aspasie, il n'hésita point à répudier sa femme, la mère de ses deux fils ; pour plaire à l'hétaire milésienne, il ne craignit point d'engager Athènes dans la guerre de Milet contre Samos ; quand Aspasie fut accusée d'impiété par le poète Hermippus, on vit Périclès s'abaisser devant les juges aux supplications et aux larmes. Mais c'est aussi par elle qu'il embellit Athènes de tous ces monuments qui rendent son nom immortel: le Parthénon, l'Odéon, les Propylées ; c'est à la dictée d'Aspasie qu'il écrivit l'admirable oraison funèbre des Athéniens morts pour la patrie ; c'est par elle et pour elle qu'il encouragea et soutint les poètes, comme Sophocle et Euripide, les sculpteurs, comme Phidias, les peintres, comme Zeuxis ; si bien qu'à vrai dire le siècle de Périclès devrait plus justement s'appeler le siècle d'Aspasie. Et ce qui d'ailleurs le prouve bien, c'est que l'influence de l'hétaire survécut à Périclès : à l'automne de la vie, elle s'attacha à une sorte de rustre, Lysiclès, marchand de bestiaux ; et, tandis que par ses

breuvages la magicienne Circé avait changé en brutes les compagnons d'Ulysse, par ses habiles conseils la magicienne Aspasie transforma cette brute de Lysiclès en orateur et en homme politique, et par lui continua quelque temps de gouverner l'État.

J'ai comparé tout à l'heure — honni soit qui mal y pense ! — Aspasie à la marquise de Rambouillet. Toutes deux, en effet, ont enseigné, l'une à la Grèce, l'autre à Paris, une chose exquise entre toutes: la distinction. Mais là s'arrête la ressemblance. En épurant le langage, l'hôtel de Rambouillet a contribué pour une large part à épurer les mœurs au XVIIe siècle ; et si les précieuses, ces jansénistes de l'amour dont se moquait Ninon de l'Enclos, ont introduit de la préciosité et du raffinement jusque dans la pudeur, c'est assurément de tous les excès celui dont la vertu souffre le moins. Mais Aspasie et ses trop charmantes amies ressemblaient beaucoup moins à ces farouches jansénistes de l'amour qu'à la complaisante et facile Ninon de l'Enclos elle-même ; elles étaient le vice élégant et spirituel, mais elles étaient le vice ; loin d'épurer les mœurs athéniennes, elles ont chassé l'austère Minerve hors des remparts qu'elle avait bâtis pour introduire triomphalement à sa place la molle Vénus, leur reine. Elles sont bien les contemporaines et les auxiliaires dans leur œuvre de dépravation des rhéteurs et des sophistes, ces comédiens de l'éloquence et ces charlatans de la philosophie. Leurs grâces à elles sont affectées et leur distinction factice, comme leurs élégances à eux sont artificielles et leurs raisonnements captieux. L'orateur, dit une définition célèbre, est un homme de bien, habile à parler ; le rhéteur, Mesdames, ne répond qu'à la seconde partie de la définition. De même, les hétaires ont beau avoir toutes les

distinctions du corps et de l'esprit, il leur manque la distinction naturelle et suprême, sans laquelle les distinctions acquises ne sont presque rien : celle de l'âme. Et c'est parce que l'épouse, qui seule aurait pu l'avoir, a été pour les hétaires dédaignée et avilie comme à plaisir, que la comédie grecque, image de cette société athénienne dont les hétaires sont le centre, est d'une grâce exquise jusque dans le cynisme et dans l'obscénité, est largement assaisonnée partout du plus fin sel attique, mais ne montre jamais ce qu'il y a vraiment de plus charmant au monde et de plus beau, la vertu aimable et intelligente d'une honnête femme. De sorte que, malgré la splendeur dont a brillé et les chefs-d'œuvre qu'a produits le siècle de Périclès, il ne me paraît pas pouvoir soutenir la comparaison avec notre siècle de Louis XIV, parce qu'il n'a rien qu'il puisse opposer ni à Bossuet, ni à l'épouse chrétienne.

Ces réserves faites, il n'en faut pas moins noter que le siècle le plus brillant de la civilisation hellénique fut précisément celui où les hétaires furent reines, et que l'importance sociale de ces dernières diminua en même temps que l'éclat des lettres grecques.

Deux écrivains, d'époques et de caractères bien différents, Théocrite de Syracuse et Lucien de Samosate, nous ont fait pénétrer dans l'intimité de ces demi-mondaines de la Grèce et nous ont transmis les renseignements les plus curieux sur leur vie, sur leurs habitudes, sur les sentiments divers qui agitaient leurs âmes.

Théocrite, un admirable poète, le dernier des grands classiques de la Grèce, vivait au troisième siècle avant l'ère chrétienne. De son temps, c'est encore surtout par ses talents d'artiste et par son intelligence que l'hétaire séduit et captive les fils de l'Hellade. C'est encore là sur-

tout ce que le naïf laboureur Battos admire dans la fille de Polybotas, Bombyca, la joueuse de flûte. Sans doute, il est sensible à sa beauté brune, qu'il « trouve semblable à un rayon de miel doré » ; mais il termine sa chanson amoureuse par ce vers, dans lequel je vois passer comme en une vision rapide tous les caractères de l'hellénisme que je viens de vous signaler : « Ta voix est douce comme un fruit exquis ; quant aux beautés de ton âme, je ne puis les décrire. »

Les demi-mondaines que fait à son tour défiler devant nous Lucien de Samosate, lequel écrivait au deuxième siècle de notre ère, ressemblent déjà beaucoup plus à nos demi-mondaines modernes, en ce sens qu'elles paraissent avoir reçu une instruction bien moins complète que leurs aînées et chercher prudemment leurs moyens de séduction ailleurs que dans une culture intellectuelle dont elles sentent elles-mêmes l'insuffisance. Il est vrai que Lucien de Samosate... Mais au fait, Mesdames, vous ne connaissez pas sans doute cet auteur, que nous avons nous-mêmes fort mal appris à connaître au collège par un traité *Sur la manière d'écrire l'histoire*, qui ne nous passionnait point, ou par des *Dialogues des Morts*, dont nous étions trop jeunes pour apprécier les mérites, et dans lesquels d'ailleurs l'écrivain ne s'est pas mis tout entier. Permettez-moi donc de vous présenter Lucien de Samosate, un aimable homme, Mesdames, très Parisien, bien qu'il fût Grec, ou peut-être parce qu'il était Grec.

Vous vous rappelez toutes le masque grimaçant et simiesque de Voltaire, cet incorrigible railleur, qui a passé sa vie à se moquer de tout et de tous, de Dieu et des hommes, et je suis bien obligé de dire aussi : des femmes, quand elles n'étaient pas des personnages

considérables, comme Catherine II et la marquise de Pompadour. Eh bien ! il semble en vérité qu'en créant Lucien la Nature ait voulu faire une première ébauche de Voltaire : même laideur spirituelle et même puissance d'ironie destructive dans des œuvres aussi nombreuses et aussi diverses ; même absence de doctrine philosophique, et pourtant même empressement à renverser toutes les doctrines, au nom du bon sens, sous les coups redoutables du ridicule ; enfin même manque de respect à l'égard de la divinité et du culte établi. J'ajouterai que, dans ses *Dialogues* au moins, par la légèreté railleuse du ton, par le naturel délicieux des tours, par la grâce aisée et piquante du style, Lucien n'est pas inférieur à Voltaire. Est-elle de Lucien ou de Voltaire, du traité grec *Sur le Deuil* ou de l'*Essai* français *sur les Mœurs*, cette phrase qui commence avec tant de gravité pour finir par une chute si imprévue et si cocasse : « L'usage ridicule des lamentations funèbres est assez général chez tous les peuples ; mais ce qui les suit, la sépulture, varie autant qu'il y a de nations différentes : le Grec brûle les corps, le Perse les enterre, l'Indien les oint d'une matière transparente, l'Égyptien les sale, et le Scythe les mange » ?

Ah ! ils passent de mauvais quarts d'heure avec Lucien, les philosophes, soit qu'ici le terrible moqueur les mette tous à l'encan et offre Diogène pour deux oboles, c'est-à-dire trente-deux centimes, soit que là il les réunisse dans un banquet qui se termine, les horions remplaçant les arguments, par une effroyable mêlée.

Mais les dialogues où Lucien malmène si fort les philosophes ne valent point encore par la malice de l'ironie ou par les audaces de la satire les dialogues, au nombre de cinquante ou peu s'en faut, qu'il a osé écrire contre

les dieux du paganisme, lesquels, ne l'oublions pas, étaient encore les dieux de l'État. C'est le cas ou jamais de dire avec le Mercure de Molière :

> Comme avec irrévérence
> Parle des dieux ce maraud !

Lucien leur prête, en effet, toutes les passions et tous les vices, comme aussi toutes les petitesses, toutes les mesquineries de l'espèce humaine. Les querelles de ménage entre Jupiter et Junon sont d'un comique achevé, et le jugement des trois déesses par le berger Pâris sur le mont Ida n'a jamais été présenté par personne avec un esprit plus mordant. Ecoutez ailleurs ce début de dialogue entre la jalouse Junon, mère du hideux Vulcain, et cette peste de Latone, mère du bel Apollon et de la charmante Diane ; Junon, avec dédain : « En vérité, Latone, tu as donné là de beaux enfants à Jupiter ! » Et l'autre, d'une langue venimeuse : « Nous ne pouvons pas toutes en produire de pareils à Vulcain. » Un des plus finement plaisants parmi les *Dialogues des Dieux* est certainement le XXIIe, entre Pan et Mercure. Pan rencontre Mercure, et se jette à son cou en l'appelant : « Mon père ! » Mercure recule effaré : « Comment pourrais-tu venir de moi avec ces cornes, un pareil nez, une barbe épaisse, des jambes de bouc, un pied fourchu, et cette petite queue au bas des reins ? » Mais force lui est bientôt de se rendre aux preuves que Pan multiplie, et voilà Mercure désolé : « Tout le monde va se moquer de moi pour avoir un si beau garçon ! » Cependant la voix du sang murmure confusément en lui, et il trouve, en bon Grec qu'il est, une combinaison ingénieuse pour concilier sa tendresse paternelle avec sa peur du ridicule : « Approche, et

viens m'embrasser ; mais ne m'appelle jamais ton père devant personne ! »

Que si ce blasphémateur de Lucien, comme l'appelle Suidas, a osé faire ainsi des dieux eux-mêmes beaucoup moins des portraits que des caricatures, il est bien probable qu'il n'a pas flatté les hétaires dans les dialogues qu'il leur a consacrés, lui qui nous montrait Prométhée si justement puni pour avoir « formé les hommes, ces méchants animaux, et qui pis est, les femmes ! » Il ne faut donc accepter qu'avec réserve ses épigrammes très acérées, et ses satires, comme on dit aujourd'hui, très rosses.

Transportons-nous avec lui au Céramique (exactement : les Tuileries), où se promènent ordinairement les hétaires. Elles sont là toutes, attirant les yeux par la richesse de leur parure : voici la gourmande Gnathæna, célèbre par son esprit caustique ; c'est elle qui disait récemment à un mauvais poète comique vantant à sa table la fraîcheur de son vin : « C'est que j'y ai jeté tes prologues » ; voici l'énorme Callisto, que ses bonnes amies appellent *la Truie*, du nom que Pindare dans sa rancune avait lancé à la grosse poétesse Corinne, sept fois victorieuse au concours de poésie ; voici Nico-la-Callipyge, signalée aux regards par son *pugostolos*, cet ajustement sournoisement avantageux que les dames modernes nomment *tournure ;* voici la provocante Bakchis, dont la sandale a une semelle de métal qui laisse sur le sol cette inscription : « ἀκολούθει », c'est-à-dire : « suis-moi ». Et comme tout ici-bas est un perpétuel recommencement, je me souviens qu'il y a une trentaine d'années nos élégantes portaient dans le dos un nœud de longs rubans qu'elles appelaient un « suivez-moi, jeune homme ».

Cependant Glycère vient de montrer à Thaïs plusieurs inscriptions tracées au charbon sur les blanches colonnes du Céramique : « Thaïs est belle », et « Rien n'est si beau que Thaïs », et enfin : « Le patron de vaisseau Hermotime aime Thaïs ». Bientôt Hermotime en personne se présente aux deux amies et s'informe si sa déclaration graphique a été bien accueillie. Un témoignage d'admiration aussi galamment public ne peut que flatter celle qui en est l'objet : Thaïs et sa compagne consentent donc à souper avec Hermotime et ses amis. Après le repas, où elles ont mangé et bu avec la retenue la plus distinguée, Thaïs se lève et se met à danser. Glycère seule ne l'applaudit point; alors Thaïs, furieuse et d'une voix ironique : « Si certaine personne ne craignait pas de nous montrer une jambe sèche, elle se lèverait et danserait à son tour ». Il est à craindre que le souper des hétaires ne finisse aussi mal que tout à l'heure le banquet des philosophes.

Parmi ces hétaires, surtout parmi les jeunes, il en est — Lucien le reconnaît — qui aiment d'un amour sincère et désintéressé, tout comme aimaient, paraît-il, les grisettes de 1830. Telle est cette aimable Mousarion, si tendrement attachée à son Chéréas, son « petit cochon blanc d'Acharnes », comme elle l'appelle d'un nom affectueux et câlin ; elle ne lui demande rien, absolument rien, et se berce de l'espérance qu'il l'épousera, quand son bonhomme de père, le vieux sénateur Lachès, aura enfin fermé l'œil. Telle est surtout cette si touchante Joesse (Violette), qui fut toujours chastement fidèle à Lysias, et qui veut mourir parce qu'elle n'est plus aimée.

Moins résignée est Tryphère, et il faut entendre comme elle arrange sa rivale, la vieille Philémation :

« Elle n'a plus un cheveu, et ton grand-père pourra te dire son âge, s'il est encore vivant ». De son côté, Myrtion apprend que Pamphile va se marier, et elle s'empresse de lui tracer de sa fiancée, qu'il n'a pas encore vue, un portrait qui n'a rien de particulièrement engageant : « La fille que tu épouses n'est cependant pas si belle ; je la vis dernièrement aux Thesmophories, (*avec un soupir*) et je ne savais pas que bientôt elle serait cause que je ne verrais plus Pamphile. Mais, de grâce, considère-la auparavant, et prends garde de te repentir un jour d'avoir pris une femme dont les yeux pers louchent en se regardant l'un l'autre. Ou plutôt tu as vu Philon, le père de cette belle prétendue ; tu connais sa figure : d'après cela, tu n'as pas besoin de voir sa fille ! »

Mais Pamphile reste insensible aux railleries, puis aux larmes de Myrtion. Que faire ? On dit qu'il est des femmes, habiles dans les enchantements, qui savent rendre les hommes amoureux en leur faisant boire quelque philtre. Ah ! si Myrtion, crédule et superstitieuse comme toutes ses pareilles, connaissait une de ces vieilles Thessaliennes, elle lui donnerait bien volontiers tous ses habits et tous ses bijoux d'or pour qu'elle lui ramenât son Pamphile ! La Thessalienne ainsi désirée, son amie Mélitte la connaît et elle conduit Myrtion dans son antre. Mesdames, la magicienne antique prenait de ses clientes beaucoup moins que les somnambules modernes, extra-lucides ou même simplement lucides : un pain et une drachme, environ 0,80 c. ; il est vrai qu'il y avait, comme toujours, des frais accessoires : du sel, du soufre, un flambeau, et sept oboles, soit 1,12 c., que la vieille gardait ; on versait aussi du vin dans un vase, et c'était la vieille seule

qui le buvait. Celle-ci recommande d'abord à Myrtion « d'observer la trace des pas de sa rivale, de les effacer en posant le pied droit où elle avait posé le pied gauche, et le pied gauche sur la trace de son pied droit, et de dire en même temps : « Je marche sur toi, je suis au-dessus de toi. » Puis elle lui demande un habit, une chaussure, ou une mèche de cheveux de Pamphile, et alors commencent les incantations suprêmes, j'allais dire : *le grand jeu*. Elles ont été décrites en détail par Théocrite dans cette admirable idylle de *la Magicienne*, qui est un des plus authentiques chefs-d'œuvre que nous ait transmis l'antiquité, et dont s'est souvenu Racine en écrivant sa *Phèdre*.

Les incantations indiquées par la vieille magicienne ne réussissent point, et Myrtion, définitivement abandonnée, se lamente. Alors la quadragénaire Chrysis vient lui prodiguer ses amicales consolations et ses exhortations autorisées : « Va, ne songe plus à celui-là ; tu plumeras quelque autre pigeon ». Une femme très positive et très pratique, cette Chrysis : elle est « le contraire des fantômes, qui prennent la fuite dès qu'ils entendent le son de l'airain ; elle, aussitôt qu'on fait sonner de l'argent, elle accourt au bruit ». Quels précieux conseils elle donne aux fils de famille dans l'embarras, enseignant à l'un comment on envoie un valet à un père avare pour le tromper par un faux avis et lui soutirer quelques mines ; instruisant l'autre à menacer sa tendre et craintive mère, si elle ne lui ouvre pas sa bourse, de s'embarquer sur la flotte ! Quels avis utiles prodigue d'autre part aux jeunes hétaires sa profonde connaissance du cœur de l'homme ! Ecoutez-la calmer sa petite amie Philinne, tout irritée parce qu'elle vient de recevoir un soufflet de Gorgias : « Quand on n'est point jaloux,

Philinne, quand on ne se met point en colère, qu'on ne donne pas des soufflets, qu'on ne coupe pas les cheveux de sa maîtresse, ou qu'on ne lui déchire pas ses habits, c'est qu'on n'est pas amoureux. Tout le reste, les larmes, les serments, les fréquentes visites sont les marques d'un amour qui commence et qui croît encore ; mais tout son feu ne peut bien éclater que par la jalousie ; et, si ton Gorgias t'a donné un soufflet, s'il montre une violente jalousie, tu dois en concevoir les meilleures espérances, et souhaiter qu'il agisse toujours de même. Les hommes jaloux deviennent généreux lorsqu'on sait leur causer beaucoup d'inquiétudes. »

Mais le tableau de cette société si curieuse et si amusante n'est pas encore complet ; vous attendez un dernier portrait, celui de la vénérable mère de l'hétaire. Lucien n'a eu garde de l'oublier, et c'est peut-être même le meilleur de la galerie : « Écoutez-moi, ma fille, dit la prudente Crobyle, et apprenez ce que vous avez à faire et de quelle manière vous devez désormais vous conduire. Depuis deux ans que votre bienheureux père est mort, vous savez comme nous avons vécu. Lorsqu'il vivait, nous ne manquions de rien. C'était un bon forgeron, qui s'était fait dans le Pirée une réputation considérable ; et tout le monde dit encore aujourd'hui qu'on ne verra plus de forgeron après Philinus. Quand je l'eus perdu, je fus d'abord obligée de vendre ses tenailles, son enclume et son marteau ; j'en trouvai deux mines, qui nous aidèrent à vivre quelque temps ; ensuite je travaillai, et, tantôt en faisant de la toile, tantôt en poussant la navette ou en tournant le fuseau, je me suis procuré, avec bien de la peine, de quoi nous soutenir. Mais je vous ai élevée, ma chère fille, comme mon unique espérance ; et, si aujourd'hui vous voulez

suivre les conseils de mon affection, on dira bientôt dans Athènes en vous montrant : « Voyez Corinne, la fille de Crobyle ; comme elle est riche ! et comme sa mère est heureuse ! » Les conseils de cette excellente mère, je ne vous les répéterai pas, Mesdames, et pour plusieurs raisons. Aussi bien le passé me paraît ici tellement semblable au présent que je me demande, en vérité, si je suis encore dans l'antique Athènes ou déjà dans le Paris du XIXe siècle, si je vous parle de la sage Crobyle ou de la respectable Mme Cardinal, et si je viens de vous citer du Lucien de Samosate ou du Ludovic Halévy.

LE LUXE DES FEMMES

DANS LA RÉPUBLIQUE ROMAINE (1)

MESDAMES,

Quand le rideau de l'Odéon se fut levé, le 22 avril 1843, sur la *Lucrèce* de Ponsard, une curieuse scène d'intérieur apparut aux yeux du public. Dans l'*atrium*, qu'éclairait la lueur vacillante d'une lampe, plusieurs esclaves veillaient, groupées autour de leur maîtresse vêtue de blanc, et, tandis que couraient leurs aiguilles actives et laborieuses, Lucrèce, songeant à l'époux qui combattait en bon soldat de Rome, filait silencieusement sa quenouille symbolique ; car

> Les femmes de ce temps mettaient tout leur souci
> A surveiller l'ouvrage, à mériter ainsi
> Qu'on lût sur leur tombeau, digne d'une Romaine :
> « Elle vécut chez elle, et fila de la laine. »

Tel est le tableau que nous voyons en idée aussitôt qu'est évoqué devant nous le nom de la matrone ro-

(1) *Conférence faite à la Bodinière.*

maine : aussi est-ce lui qui se présente naturellement à l'esprit de Mme Fourchambault, dans l'excellente comédie d'Émile Augier, dès que la très élégante Française est prise de la fantaisie, sans doute éphémère, de revenir à l'antique simplicité des vieux âges. Et, de fait, dans les temps presque légendaires où naissait la petite ville qui devait conquérir le monde, telles étaient bien la vie et les vertus de la matrone.

Jamais elle n'avait été épousée par inclination, car l'usage voulait que le mari ne vît qu'après le mariage les traits de sa femme : « La femme, dira peu galamment Sénèque, est la seule chose qu'on prenne sans la voir. On a craint, sans doute, qu'on ne l'épousât jamais, si on l'avait vue auparavant. » Le divorce était là, qui consolait l'époux des déceptions vraiment trop fortes. Dans sa maison, où il l'avait amenée, et où elle porta d'abord le même vêtement que lui, elle n'était guère qu'une ménagère. Varron et Guidus Pancirolus nous la montrent debout auprès du fourneau, et, sans perdre de l'œil la soupe, qui pourrait brûler, tressant des sandales primitives avec les poils de la barbe de son seigneur et maître (1) ; et Plaute nous la représente filant dans l'*atrium*, où était rassemblé, devant les images des dieux, tout ce que la matrone avait de plus précieux : son lit nuptial, et le coffre qui contenait les registres et l'argent de la maison. Rarement elle sortait, si ce n'était pour accompagner son mari aux champs dans leur charrette, pour aller prier à l'autel de la Pudeur, ou pour apporter solennellement des couronnes au temple de la Fortune des Fem-

(1) Guidus Pancirolus ne peut ici être traduit : « ex pilis, qui sub ala mariti nascuntur. »

mes, élevé en vue de glorifier la mère de Coriolan, et à celui, interdit aux servantes, de la vieille déesse Mater Matuta, à laquelle elle demandait de la protéger, afin qu'on pût, un jour, graver dans son épitaphe qu'elle n'avait eu qu'un seul époux. Si un parent apercevait par les rues de la ville sa *stola*, longue robe blanche qui descendait jusqu'aux pieds, et son *tutulus*, haut bonnet étrusque, bigarré, en forme de cône, qu'un ruban fixait sur le front, qu'un autre serrait vers le milieu de la tête, et du sommet duquel pendait un voile rouge, il allait à elle, et la matrone le devait baiser sur les lèvres, afin de lui prouver, par la pureté de son haleine, qu'elle n'avait point bu le vin mis en réserve par son mari pour son génie protecteur, divinité particulièrement vénérée, qu'il honorait, très souvent, par des libations internes ; — ce qui vous explique en passant comment *fêter son génie* finira par signifier à Rome : *se griser... religieusement.* — Et pour la femme qui avait bu du vin, comme pour la femme coupable d'adultère, le châtiment était le même : la mort, la mort sans jugement, donnée dans la maison par l'époux outragé.

Châtiment rarement appliqué d'ailleurs, soit qu'il ait inspiré aux matrones une terreur salutaire, qui fut pour elles le commencement de la sagesse, soit que, femmes vraiment viriles, elles aient été les dignes compagnes de ces rudes Romains, qui, poussant jusqu'à l'héroïsme le sentiment du devoir, ont étonné l'univers par leurs vertus. Jusqu'à la fin de la seconde guerre Punique, elles ont ignoré le luxe et la débauche. Leur pauvreté, dit Juvénal, assurait leur chasteté ; les vices s'écartaient de ces humbles toits sous lesquels les heures du travail étaient longues, et cour-

tes celles du sommeil ; et, tandis que les mains de la matrone s'endurcissaient à filer la laine d'Étrurie, aucune autre image ne hantait sa pensée que celle d'Hannibal aux portes de Rome et de son mari debout sur la tour Colline.

Ce fut un admirable spectacle que Rome alors donna au monde. Devant ces trois mots : « Rome... d'abord ! » tous les intérêts privés s'inclinent ; de lui-même chaque citoyen arme ses esclaves et les donne à la flotte ; les fournisseurs de l'État livrent les approvisionnements et les vivres sans réclamer le moindre paiement avant la fin de la guerre ; le Sénat dépose au trésor public tout ce qu'il a d'or et d'argent ; une loi est faite, qui défend à chaque citoyen de garder chez soi au delà d'une valeur déterminée en bijoux ou en vaisselle, en numéraire d'argent ou de cuivre ; et une autre loi, la loi Oppia, — retenez bien ce nom et les prescriptions de cette loi, — interdit aux femmes, dont l'élégance est pourtant encore bien modeste, d'avoir pour leur usage personnel plus d'une demi-once d'or, de porter des vêtements de pourpre et de se faire voiturer dans Rome et dans un espace de mille pas à la ronde sur un char attelé de chevaux, si ce n'est pour se rendre aux sacrifices publics. Aucune matrone n'éleva de protestations : la plupart d'entre elles avaient déjà porté d'elles-mêmes au trésor de l'État les fils d'or et d'argent qui retenaient leurs manches non cousues, et le collier, dont le Sénat les avait autorisées à se parer en public depuis qu'elles avaient sauvé Rome de Coriolan ; et telle est l'affliction où les a plongées le désastre de Cannes qu'un sénatus-consulte doit limiter à trente jours leur deuil, qui les empêche de célébrer en l'honneur de Cérès ces sacrifices où, vêtues de blanc,

elles mimaient la scène de la déesse cherchant à travers le monde sa fille Proserpine entraînée aux Enfers par l'amoureux Pluton.

Vingt ans après, tout était bien changé : la victoire a été mauvaise conseillère, et les vertus romaines se meurent avec la pauvreté, leur mère ; le luxe éclatant des vaincus a ébloui et séduit la grossière simplicité des vainqueurs, et la coquetterie s'est éveillée dans l'âme des matrones. Plus Rome perd de son austérité, plus, par une conséquence naturelle, la femme y prend d'importance et d'indépendance. Sans doute elle demeure complètement en dehors de la vie politique, et presque en dehors de la vie civile, car elle ne bénéficie point des droits que la loi assure aux hommes, restant, jusqu'à la fin de ses jours, sous la tutelle de son parent le plus proche et n'ayant même point le droit de faire un testament ; et, d'autre part, elle échappe aux sévérités de la loi, puisque je lis dans le jurisconsulte Terrasson que la pudeur et le respect ne permettaient pas de saisir la matrone au corps pour la traîner au tribunal du préteur ; mais elle va bientôt se mêler à la vie intellectuelle des hommes, et créer une société dont elle sera le centre et l'âme.

Grâce à elle, les cabanes grossières, étroites, mal aérées, des anciens Romains, s'agrandissent, s'embellissent, se transforment en maisons, et déjà chacune d'elles a une sorte de salon, dont la maîtresse du logis saura faire les honneurs. En effet, la salle où l'on file la laine s'est ornée de chaises d'ivoire, parée d'objets d'art, et est devenue le lieu de réunion de la famille ; au milieu, bien en évidence, est toujours le fuseau de la matrone, et parfois encore sa main le fait tourner machinalement, tandis qu'elle écoute les œuvres d'un

poète ou d'un orateur, que lit un des siens, ou même un étranger, car la porte du sanctuaire s'ouvre maintenant devant tout le monde ; mais bientôt ce fuseau encombrant se verra relégué dans un coin, et ce sera l'araignée silencieuse qui y filera, tandis que la pièce s'emplira d'un gai et joli caquetage; quelque temps encore, et l'antique quenouille, qui n'a plus de sens dans un salon frais et coquet, aura pris le chemin du grenier avec les toilettes démodées.

La Grèce, délivrée par Rome, a donné à sa libératrice le goût de la musique et de tous les arts. Les jeunes patriciennes, élevées, comme leurs frères, par des esclaves lettrés, reçoivent les mêmes leçons qu'eux, et étudient dans les mêmes livres ; elles lisent, comme eux, couramment le grec, et écoutent, avec eux, le poète Ennius commenter les épopées d'Homère et les tragédies de Sophocle. Cette culture épure et affine le langage des matrones, et bientôt à l'atticisme des Grecs Cicéron pourra, grâce à elles, opposer sans trop de désavantage l'urbanité des Romains.

Mais avec la passion louable des choses de l'esprit, que les rhéteurs grecs avaient introduite à Rome, grandissait un amour effréné du luxe, importé dans la ville aux sept collines par les courtisanes grecques. Elles affluèrent à Rome au commencement du second siècle avant l'ère chrétienne, pour dépouiller les Romains des dépouilles du monde; Plaute nous dit qu'il y en avait alors à Rome plus que de mouches, quand il fait très chaud, et il n'est pas de pays où, quand il fait très chaud, les mouches soient plus nombreuses qu'en Italie.

Les matrones toisèrent d'abord d'un regard méprisant ces hétaires, qui défendaient leur teint des outrages du

soleil par une couche éclatante de blanc de céruse et de blanc de Mélos ; elles affectèrent de rire de toutes ces parures étranges, apportées d'outre-mer : la tunique transparente, la tunique épaisse, le linon à franges, la tunique intérieure, la chamarrée, la fleur de souci, la safranée, le par-dessous ou bien le sens dessus dessous, la royale, la vert-de-mer, la plumetée, la jaune-cire, la jaune-miel, etc. Mais dans leur rire, qui sonnait un peu faux, on sentait déjà l'envie. Et comment n'auraient-elles pas été jalouses de ces belles créatures, qui plaisaient si fort à leurs époux qu'elles les pouvaient voir se promener par les rues, toutes parées, dit énergiquement Plaute, des fonds de terre arrachés à la luxure des hommes ? Pour leur disputer le cœur de leurs maris, et par une coquetterie dont l'origine, je veux le croire, fut vertueuse, les matrones entreprirent de rompre avec leurs habitudes de simplicité, et de rivaliser d'élégance avec les courtisanes grecques, dans la mesure où le leur permettaient les sévères prescriptions de la loi Oppia.

Elles abandonnèrent leur antique et uniforme coiffure, et se livrèrent à des combinaisons si variées d'architecture capillaire que la seule liste de leurs coiffures remplira cinq pages de l'in-folio sur le luxe des Romains qu'a écrit l'érudit Stanislaus Kobierzyckius, un nom qui s'éternue ! Elles arborèrent hardiment ce vêtement, dans lequel il y avait « du chien », qui scandalisait si fort le bon Périphane dans l'*Épidique* de Plaute, et se montrèrent ainsi habillées au théâtre, se signalant aux regards par leurs rires bruyants et par les éclats de leur voix forcée, que le même Plaute sera bientôt obligé de les inviter à modérer. Quand un de leurs vœux avait été exaucé, les femmes allaient, une

couronne sur la tête et un flambeau dans la main, offrir leurs actions de grâces et faire leurs dévotions au temple de Diana Nemorensis, à quelques lieues de Rome, dans la forêt d'Aricie, au pied du mont Albain, sur les bords d'un petit lac, qu'on appelait poétiquement *le miroir de Diane*. La beauté du site, la certitude d'y rencontrer de belles affranchies en quête de la fortune, y attiraient en grand nombre les élégants et les oisifs, qui en revenaient rarement seuls. Comme la loi Oppia leur permettait, en dehors de Rome, l'usage des voitures, les matrones entreprirent de chasser de la forêt d'Aricie leurs rivales en les éclipsant par leur propre luxe, et, dès lors, jamais pèlerinage ne vit déployer plus de splendeur et plus d'élégance. Voici que s'avance une longue théorie de servantes et d'esclaves, portant des corbeilles sacrées et des vases d'or et d'argent ; ils précèdent un char incrusté d'ornements éclatants, sur lequel est assise et trône une matrone, couverte des plus riches parures : c'est la femme de Scipion l'Africain, Tertia Æmilia, qui va, dans tout l'appareil d'un triomphateur, offrir un sacrifice à Diane, et faire enrager ses rivales.

Elle a ses clients, comme son mari ; ce sont les fournisseurs, qui, dès l'aube, se pressent à sa porte : foulons, brodeurs, tisserands, lainiers, fabricants de bordures pailletées, teinturiers, dégraisseurs, raccommodeurs, couturiers, tailleurs de robes à manches, faiseurs de gorgerettes, revendeurs, lingers, cordonniers pour souliers de ville, pour souliers de table, pour souliers fleur de mauve, parfumeurs de chaussures, etc. Et si le mari, épouvanté de ce luxe ruineux, hasarde une observation, l'épouse se redresse, et d'une voix sèche : « Ma dot a plus que doublé tes biens : il faut

donc que tu me donnes les parures que permet la loi, et des femmes, des mulets, des cochers, des laquais pour me suivre, des esclaves pour porter mes messages, des chars pour mes courses hors de la ville. » Que peut faire le malheureux époux, sinon conclure, avec Mégadore dans *l'Aululaire* de Plaute, qu'une « épouse richement dotée est un fléau, est une désolation » ?

Du moins veut-il avoir joui, lui aussi, de la vie, avant la ruine, qu'il craint prochaine, et en avoir, comme on dit, pour son argent. Il mange donc, et il boit ; le luxe de la table devient inouï : un nouvel affranchi étale sur sa table effrontée des poissons énormes, que n'aurait pu, un siècle auparavant, payer la fortune d'un consulaire. Pour satisfaire leurs goûts de dépense et ceux de leurs femmes, les Romains sont obligés déjà de tourner la loi ; ils sauteront bientôt par-dessus. La vie de Scipion n'est qu'un tissu d'illégalités, récompensées par tous les succès et par tous les honneurs. Frugalité, désintéressement, vertu, discipline, tout s'en va; les dieux mêmes de l'antique Rome s'en vont, pour faire place à des divinités venues de l'Orient.

Quelques vieillards gémissaient bien de voir les vertus austères des aïeux remplacées par l'élégance énervante de Tarente et de Corinthe ; mais si leur voix osait s'élever contre ce luxe dangereux, qui se manifestait jusque dans les ornements des tombeaux, elle était couverte par le bruit des coupes joyeusement entrechoquées.

Et parfois, lorsque Tertia Æmilia, avec son long et brillant cortège de canéphores, se dirigeait vers le temple de Diana Nemorensis, elle croisait le tombereau de fumier que venait de conduire lui-même à son champ M. Porcius Caton, et ce Romain de la vieille

Rome la regardait passer d'un œil indigné, et, tout en regagnant sa rustique et grossière demeure, toujours telle qu'au temps où l'habitaient ses pères, il se disait que la patrie allait être en danger, si l'on n'avait pas raison de ce luxe dans lequel déjà s'engourdissaient les Romains et se dégourdissaient les Romaines. Puisque, pour être entendu, il fallait aboyer, eh bien ! il aboierait. Et, sa résolution prise, Caton le Censeur aboya sans repos, sans trêve, jusqu'à ce qu'il tombât épuisé, à quatre-vingt-dix ans.

Arrêtons-nous un instant — elle en vaut bien la peine — devant la curieuse et rude figure de ce Romain primitif, qui va tenir tête avec tant d'énergie aux matrones conjurées contre lui : tel un vieux sanglier, de ses coups de boutoir, renverse et fait reculer la meute déchaînée et fonçant sur lui, avant de succomber lui-même sous le nombre, farouche et redoutable jusque dans sa défaite.

Caton était né censeur, comme d'autres naissen orateurs et généraux, et, bien avant d'être appelé à cette fonction, il avait commencé d'exercer la censure. Il disait volontiers que les lois sont les nerfs des États ; aussi pas une illégalité n'entacha sa carrière : il reçut tous les grades et entra dans toutes les magistratures à l'âge fixé par les lois. Nulle vieillesse ne saurait être plus austère que ne le fut sa jeunesse ; son infatigable activité était un reproche indirect à la mollesse de ses contemporains. « L'homme de bien, disait-il à son fils, est celui qui est habile à cultiver la terre, et dont la charrue est toujours bien reluisante. » Non content de travailler avec ses esclaves, Caton vivait de leur vie, et se nourrissait de leur nourriture, comme fera Pline le Jeune ; mais avec cette différence, très notable, que

Pline le Jeune donnait à ses esclaves la desserte de sa table et le vin de sa cave, tandis que Caton mangeait la bouillie et buvait le vinaigre des siens. Son économie était extrême. Il se vantait lui-même, rapporte Plutarque, de n'avoir jamais porté de robe qui coûtât plus de cent drachmes. Censeur, il ne prit jamais rien sur le public pour sa dépense ; il visitait les villes, marchant à pied, avec un appariteur pour tout cortège ; encore ne s'en faisait-il accompagner que parce qu'il lui portait une robe et un vase à libations pour les sacrifices. Consul, général en chef des armées d'Espagne, Caton, nous dit Athénée, quitta Rome avec trois esclaves seulement, et, au retour, il vendit son cheval pour épargner à la République les frais de transport. Il poussait même l'économie jusqu'au point où elle cesse d'être l'économie. Tenant que l'homme le plus digne de gloire est celui qui prouve, par ses comptes, qu'il a acquis plus de bien dans sa vie que ne lui en avaient laissé ses pères, il vantait hautement l'avarice, et ne craignait pas d'exercer l'usure maritime et de prélever dans sa propre maison sur les plaisirs de ses esclaves un impôt honteux. Comment un pareil homme n'eût-il pas été révolté du luxe et de la prodigalité qu'affichaient ses contemporains?

Grande était donc son indignation, quand il voyait des Romains se ruiner à bâtir en bois de citronnier, quand d'autres invitaient à leurs festins somptueux plus de convives que ne les y autorisait la loi Orchia ; car, vous le voyez, tout, à Rome, était soumis aux prescriptions minutieuses des lois. Devenu censeur, Caton ne tolérera aucune infraction de ce genre aux lois romaines, et, nous apprend Tite-Live, il fera chasser du Sénat sept personnages consulaires et retirer son cheval au

fils de Scipion l'Asiatique. Il en voulait mortellement à la Grèce, d'où étaient venus, à son avis, l'impiété et le luxe ; il obtint l'expulsion des rhéteurs grecs ; mais il ne put obtenir celle des médecins et des courtisanes. Il s'en vengea sur les matrones. Les femmes étaient d'ailleurs l'objet particulier de sa haine, bien qu'il fût, ou peut-être parce qu'il était marié. Dans un de ses sermons, saint Augustin rapporte un mot de Caton très significatif : « Sans les femmes, disait-il, la vie des hommes aurait été digne de celle des dieux ». C'était contre elles qu'il vociférait le plus volontiers ; et sa colère ne connut plus de bornes, quand il apprit que des provinces venaient d'élever des statues à des femmes, alors que Rome n'en avait pas encore érigé une seule à Caton. Aussi le vit-on saisir avec empressement toutes les occasions de leur témoigner son ressentiment et son animosité.

Caton était consul, en 195 avant Jésus-Christ, quand le bruit se répandit par la ville que les tribuns M. Fundanius et L. Valerius allaient proposer l'abrogation de la loi Oppia. Vive émotion parmi les matrones ; grande joie, que vient bientôt troubler l'inquiétude : il paraît que les tribuns M. et P. Junius Brutus ont déclaré formellement qu'ils ne laisseraient pas abroger la loi. Dans chaque maison se jouent des scènes de ménage, tantôt furieuses, tantôt attendrissantes, à la suite desquelles plusieurs citoyens des plus nobles familles se portent publiquement défenseurs ou adversaires de la loi menacée. Le Capitole est rempli d'une foule d'hommes partagés en deux camps. Les affaires d'Espagne sont oubliées ; il n'y a plus qu'une seule affaire, qui efface toutes les autres : tout le monde discute, commente la loi Oppia. Toujours l'attente, l'incer-

titude, la solitude irritent les grandes passions ; les matrones ne peuvent demeurer paisibles, alors que sont en jeu leurs intérêts les plus chers : le prix du combat qui va s'engager, ce sont les robes de pourpre et les bijoux que portent les étrangères, les voitures dans lesquelles elles les voient passer sur le Forum et que la loi leur interdit à elles-mêmes ; et l'on voudrait que les matrones restassent chez elles ! Aucune considération, aucune pudeur ne les arrête : comment les ordres de leurs maris pourraient-ils les retenir ? Elles descendent toutes dans la rue, vêtues de blanc, la tête et les épaules couvertes du *ricinium*, qu'elles portent dans leurs deuils privés et dans les calamités publiques ; elles assiègent les avenues du Forum ; elles arrêtent, comme des courtisanes, les hommes qui passent, et les conjurent de voter pour elles. Fortes de leur faiblesse, elles osent tout ; les voici qui frappent à la porte des préteurs et des magistrats ; les plus hardies, les plus éloquentes, ou les plus coquettes, fatiguent de leurs sollicitations le collègue de Caton, l'autre consul.

Cependant, à travers une double haie de femmes, l'inflexible Caton se rend au Forum pour parler contre l'abrogation de la loi Oppia ; et devant lui — tant est grand le respect qu'inspire sa vertu ! — les yeux se baissent, les voix se taisent, les révoltées redeviennent des matrones. Il est passé... Aussitôt la sédition se rallume avec d'autant plus de violence qu'elle a été un moment contenue ; les clameurs retentissent de nouveau, et, tout autour de ce Forum, au dehors duquel un dernier scrupule les retient encore, les femmes se pressent, bruyantes et menaçantes, attendant l'événement. Si la loi Oppia n'est point abrogée, malheur aux maris qui auront mal voté !

Ne croyez pas, Mesdames, que j'exagère. Rappelez-vous combien les Italiennes sont encore aujourd'hui éprises des couleurs éclatantes, et songez que dans le Midi on a la tête chaude. Il y aura bien d'ailleurs une véritable émeute à Madrid, le 17 septembre 1640, à propos du garde infante, vêtement intime, participant à la fois de la tournure, du panier et de la crinoline, qu'un édit venait d'interdire ; les délinquantes avaient été menacées d'une amende de 20.000 maravédis et de la confiscation ; et les menaces avaient été suivies d'exécution ; mais, quand les Madrilènes virent plus de cent garde-infante exposés sur les balcons de la prison, elles s'élancèrent à l'assaut crânement, fonçant comme des taureaux, et le sang coula dans Madrid. S'il ne coula point dans Rome, c'est que les Romains reculèrent.

Caton cependant avait mis à combattre les matrones toute l'ardeur de son patriotisme et toute son admiration pour les vertus de la vieille Rome. Qu'ils étaient loin, ces temps où les matrones se vantaient d'avoir pour parure non pas des bijoux et des perles, ou des robes teintes de la pourpre d'Amorgos, mais la modestie, le respect de leurs maris, l'amour de leurs enfants et la gloire des armes romaines ! ces temps vertueux où l'on n'avait pas encore naturalisé le mot grec νόθος, parce qu'on ne savait point à Rome ce que c'était qu'un enfant illégitime ! Aujourd'hui les Romains commandaient à tous les hommes, et les Romaines aux Romains ! Et, dans son indignation, le consul prononça, pour défendre la loi Oppia menacée, un discours plein de véhémence et d'âpreté, de gravité et de prudence, mais aussi d'adresse et d'esprit ; s'il avait la rudesse des vieux paysans, Caton en avait également la verve narquoise et la malice finaude ; ce n'était pas pour rien que

son nom signifiait *l'avisé*. Nous n'avons pas le texte de son discours ; mais Tite-Live en a reproduit, sinon la lettre, du moins l'esprit.

Avec une habileté consommée, où l'instinct et la passion sont peut-être pour autant que l'art, Caton s'élève beaucoup au-dessus de la question. Il montre, il signale avec un cri d'alarme l'effrayant envahissement du luxe et la démoralisation croissante ; contre un tel fléau c'est une faible barrière assurément que la loi Oppia, mais c'en est une ; pour la maintenir, Caton combattra donc jusqu'au bout, fût-il seul. Aussi bien l'abrogation de cette loi n'est pas le but visé ; ce que l'on veut, c'est créer un précédent ; on ne demande aujourd'hui que peu de chose, mais par la brèche faite passeront les plus dangereuses revendications ; et Caton porte ainsi le débat à une telle hauteur que chacun se demande, à l'écouter, si, en effet, abolir la loi Oppia ne serait pas abolir la grandeur de Rome.

De l'état actuel des choses Caton rend responsables non seulement les tribuns et les matrones, mais encore leurs maris, qui vont être les juges ; il ne ménage personne : il en rougirait pour la cause qu'il défend ; et des paroles de mépris pour les Romains sont les premières qui vont tomber de sa bouche : « C'est parce que chaque citoyen, en particulier, n'a pas su se défendre contre sa femme, que la République se doit défendre aujourd'hui contre toutes les matrones. Quelle honte pour tous ! Pour les maris, qui n'ont pu prévenir ce scandale ; pour les tribuns, qui, en vue d'arriver à leurs fins, ne craignent pas de provoquer une émeute, une sécession, nous dirions aujourd'hui : une grève des femmes ; pour les matrones enfin, pour les mères de famille, qui semblent avoir perdu toute pudeur. Jadis

une matrone eût rougi sous les regards d'un homme ; aujourd'hui leur impudence a fait rougir le consul lui-même, tandis qu'il se rendait au Forum ; et, s'il ne les eût pas respectées plus qu'elles ne se respectent elles-mêmes, il les eût publiquement apostrophées, pour leur reprocher l'indécence de leur conduite. Prenez garde, Romains : si vous lâchez la bride aux caprices de cette créature indomptable qu'est la femme, elle voudra, chaque jour, quelque autre chose; ce qu'il lui faut, ce n'est pas la liberté, c'est la licence. Qu'elle triomphe aujourd'hui, et demain ses prétentions n'auront plus de bornes. »

Avec une inquiétude sincère, Caton se demande ce que les matrones oseront après la victoire, si elles osent déjà tant avant la bataille. Il voudrait faire partager aux maris trop faciles la terreur salutaire qu'il éprouve, et, par peur de l'avenir, donner quelque courage pour le présent aux époux trop soumis. S'ils peuvent à peine contenir leurs femmes avec toutes les lois qui les enchaînent, que sera-ce, s'ils les laissent conquérir la liberté? A peine seront-elles les égales de leurs maris, qu'elles voudront les dominer. Elles se prétendent lésées. Étrange prétention ! Il serait plaisant, en vérité, que chaque particulier pût faire abolir toutes celles des lois de l'État qui le gênent ! Et d'ailleurs, quelle est cette façon de demander justice ? Pourquoi les femmes ont-elles abandonné leurs demeures et les voyons-nous presque se mêler à l'assemblée des citoyens ? Viennent-elles implorer le rachat de leurs parents, captifs d'Hannibal ? S'apprêtent-elles à aller recevoir processionnellement à Ostie la grande déesse, la Mère Idéenne ? Nullement. « Nous voulons, disent-elles, être brillantes d'or et de pourpre, et nous pro-

mener par la ville les jours de fêtes et autres, dans des chars de triomphe, comme pour étaler la victoire que nous remportons sur la loi vaincue et abrogée ; nous voulons qu'il n'y ait plus de frein à nos dépenses et à notre luxe. »

Après cet impudent réquisitoire placé par l'orateur dans la bouche des matrones, il semble qu'il n'ait plus qu'à se taire, et que la cause soit gagnée. Mais Caton n'a point encore dit ce qui lui tient le plus au cœur : il lui reste à montrer que la conduite des femmes va porter une atteinte mortelle à l'honneur de la République ; il le fait avec une netteté de vues, une sûreté de jugement, une fermeté de logique et une éloquence persuasives, qu'on ne saurait trop admirer : « Rome la simple, Rome la frugale, s'est emparée des trésors de l'Orient. N'y a-t-il pas lieu de craindre que les Romains, au lieu de rester les maîtres de ces richesses, n'en deviennent les esclaves ? Jadis, quand la loi Oppia n'existait pas encore, c'est en vain que Cinéas offrit aux Romaines les présents séducteurs de Pyrrhus ; alors elles ignoraient le luxe. Elles le connaissent aujourd'hui, et la loi Oppia a beau ne pas être encore abrogée, si l'envoyé de Pyrrhus revenait, il trouverait dans la rue les matrones, toutes prêtes à recevoir le prix de leur trahison. Abrogez-la donc, cette loi tutélaire, si vous voulez du même coup abroger la vertu. Aujourd'hui que ses prescriptions s'imposent également à toutes les matrones, il ne saurait y avoir entre elles une émulation coûteuse ; mais demain va naître une rivalité de luxe, qui sera de jour en jour plus ardente ; si bien que l'honneur de nos femmes mourra avec la loi Oppia. Croyez-moi, du jour où elles se mettront à rougir de ce qui n'est pas honteux, comme la simplicité d'une parure

modeste, elles ne rougiront plus de ce qui est honteux en effet, comme le vice. Celle qui en aura le moyen s'achètera des bracelets et des colliers ; celle qui ne l'aura pas s'adressera à son mari Malheur au mari qui se laissera toucher ! Malheur, cent fois malheur à celui qui tiendra bon ! Ce qu'il aura refusé, c'est un autre qui le donnera. Et songez, Romains, songez que, dans toute épouse adultère, il y a une empoisonneuse, au moins d'intention (1). Mon avis est donc qu'il ne faut pas déchaîner la bête fauve, que ses liens ont irritée et exaspérée ; mon avis est que nous ne devons à aucun prix abroger la loi Oppia. Quelle que soit votre décision, fassent les dieux qu'elle tourne à votre avantage ! »

Sur cette prière, au milieu d'un profond silence, Caton descend, grave, de la tribune. Quoi qu'il advienne, il aura fait son devoir. Il a dit tout ce qu'il avait à dire : il a montré le luxe, comme une mer grondante, prête à briser la dernière digue qui protège encore la République. Qu'un seul coup de pioche vienne en aide au flot envahisseur, et rien ne saurait plus la sauver de l'inondation. Qui oserait donner ce coup de pioche ?

Ce fut le tribun L. Valerius. Il assumait une lourde charge, et certes rien n'était plus malaisé que de répondre à Caton, étant donnés le respect qu'inspirait sa personne et la hauteur où il avait aussitôt porté le débat ; il n'y avait qu'une seule manière de triompher du consul, de détruire l'autorité de sa parole et l'effet de sa conclusion menaçante : c'était de le diminuer par le ridicule et de ramener la discussion sur un autre terrain. C'est ce que va faire le tribun Valerius, non

(1) C'était l'idée fixe de Caton, au dire de Quintilien, V, 12, 39.

pas avec la rude verve et les mots incisifs de Caton, mais avec l'adresse insinuante et polie de ces Romains élégants et lettrés qui formaient l'entourage de Scipion et de Lælius, et pour lesquels Térence va écrire ses délicates comédies.

Avec beaucoup de finesse et de perspicacité, le tribun s'était rendu compte que, si Caton était hautement respecté de ses concitoyens, au fond ils ne l'aimaient pas ; non content de les censurer constamment, Caton leur avait rendu ses censures encore plus pénibles par son apologie personnelle ; il avait celui de tous les défauts que pardonnent le moins les hommes : l'ostentation de la vertu. La preuve était là, d'ailleurs, des sentiments qu'il inspirait à nombre de gens : quarante-quatre fois Caton fut injustement accusé de crime capital ! Puisqu'on avait pour lui du respect, mais non de l'affection, il était possible de faire rire de lui et, par suite, de la thèse qu'il soutenait. Une boutade aura donc raison de ses graves considérations et de ses objurgations pathétiques : « Puisque, pour un philosophe austère comme Caton, les ornements dont les femmes se plaisent à se parer sont choses si condamnables et même insupportables, le consul n'a qu'à couper leurs cheveux à la manière des hommes, à les vêtir de la tunique comme les hommes, à les armer, à les mettre à cheval, à les emmener en Espagne, et, pour être tout à fait conséquent avec lui-même, à les admettre à parler et à voter dans les assemblées. » Et, d'un bout à l'autre de son spirituel discours, le tribun va ainsi égratigner de coups d'ongles malicieux l'adversaire qu'il faut avant tout rendre moins respectable, et, par suite, moins redoutable.

En même temps, il s'efforcera d'atténuer l'impor-

tance immédiate de la loi nouvelle qu'il propose, et d'écarter ainsi les conséquences lointaines qu'en avait montrées Caton, qui a voulu déplacer la question et agrandir le débat ; il ne nie pas le danger que Caton a fait voir menaçant aux portes de Rome ; mais il soutient qu'il n'y a aucun rapport entre ce danger et l'abrogation de la loi Oppia, et que les violences du consul sont donc aussi peu fondées que ses épigrammes sont de mauvais ton. Caton s'est, en somme, plus appliqué à censurer les matrones qu'à combattre la loi proposée. Le tribun, lui, va se borner à défendre le fond de la cause.

De quoi s'étonne Caton ? Est-ce donc la première fois qu'on voit les matrones descendre dans la rue ? Caton lui-même, dans son livre des *Origines*, rappelle l'intervention bienfaisante des Sabines et celle de Véturie, mère de Coriolan ; il l'a écrit de sa propre main : c'est avec l'or donné par les matrones qu'on a racheté Rome des Gaulois. Et, dans la dernière guerre, ne se sont-elles pas conduites en dignes épouses des Romains ? En vérité, il faut avoir des oreilles bien délicates pour ne pouvoir entendre sans indignation les prières de femmes honnêtes, quand les maîtres ne dédaignent point d'écouter les supplications de leurs esclaves !

L'opposition du consul provient uniquement de ce fait qu'il n'a pas voulu distinguer des lois établies pour toujours, et qui sont sacrées, les lois de circonstances, destinées à disparaître avec les circonstances qui les ont fait promulguer. S'il faut observer à perpétuité les sénatus-consultes et les plébiscites édictés en même temps que fut portée la loi Oppia, pourquoi rembourssons-nous aujourd'hui aux particuliers les avances qu'ils ont faites alors au trésor ? Pourquoi payons-nous

maintenant comptant les fournitures publiques ? Pourquoi avons-nous cessé d'armer nos esclaves pour en faire des soldats et de donner des rameurs à la flotte ?

Après avoir ainsi montré que toutes les lois de circonstances votées après la bataille de Cannes ont été abrogées, à l'exception de la seule loi Oppia, le tribun montre spirituellement que cette exception constitue pour les matrones une situation injurieuse et intolérable : « Hé quoi ! les hommes, les enfants, les magistrats, les prêtres, et jusqu'aux plus bas officiers, aux inspecteurs des quartiers, à Rome, dans les municipes, dans les colonies même, auront le droit de porter la robe prétexte, la robe blanche bordée de pourpre ; bien plus, ils pourront pousser la prodigalité jusqu'à se faire porter dans cette robe sur le bûcher funèbre, et nos femmes, nos femmes seules se verront interdire l'usage de la pourpre ! Que dis-je ? La housse de votre cheval pourra être plus riche que la toilette de votre femme ! » Cependant, par une concession plaisante à l'avarice célèbre de Caton, Valerius feint de renoncer à demander pour les femmes la pourpre, qui s'use ; mais l'or, il ne s'use pas, lui ! Pourquoi donc leur refuser des joyaux, auxquels le temps ne retire rien de leur valeur ?

« Le consul a dit que, grâce à la loi Oppia, il n'y avait pas de rivalité de luxe entre les Romaines ; cela est vrai, et encore ! Mais ne souffrent-elles pas toutes de dépit et de colère, quand, marchant par les rues de Rome, elles voient passer sur des chars rapides, parées des ornements qui leur sont interdits à elles-mêmes, les femmes des alliés latins, comme si le siège de la puissance romaine était dans quelque cité latine et non dans Rome elle-même ? Songez donc que les bijoux et

les parures, ce sont véritablement les magistratures, les sacerdoces, les triomphes, le monde des femmes, comme on disait jadis. »

Et, dans une péroraison d'une habileté extrême, le tribun prête aux matrones une supplication pleine d'humilité, qui n'est guère en rapport avec l'attitude qu'elles ont aux abords du Forum : « Elles savent parfaitement, leur fait-il dire, que, la loi abrogée, elles n'en resteront pas moins sous l'autorité suprême de leurs époux ; mais elles aiment mieux pour leurs toilettes dépendre de leurs maris que de la loi. Et que vient-on parler d'émeute ? Voilà un bien gros mot. A-t-on donc peur qu'elles ne s'emparent, comme jadis la plèbe irritée, du Mont Sacré ou du Mont Aventin ? Non, leur faiblesse les soumet sans défense à la décision des hommes, quelle qu'elle soit. Plus ceux-ci ont de pouvoir, plus donc ils doivent montrer de modération. »

Le tribun Valerius avait, par ses railleries discrètes, mais malignes, ruiné l'autorité de la parole de Caton. D'autre part, les conséquences fâcheuses que pouvait avoir l'abrogation de la loi Oppia étaient problématiques et, en tous cas, lointaines, tandis que, si la loi n'était pas abrogée, était assuré et prochain pour tout mari un accueil plutôt désagréable quand il reparaîtrait au foyer conjugal. Or, si nous en croyons les comédies de Plaute, rien n'était terrible comme la matrone en colère. On conçoit donc que, pour ne pas la toujours trouver devant lui revêche, acariâtre, hargneuse, un mari se soit résigné, la mort dans l'âme, à toutes les capitulations : toutes les tribus abrogèrent la loi Oppia vingt ans après qu'elle avait été portée.

D'après l'historien byzantin Zonaras, auquel j'ai déjà, pour cette exposition, emprunté quelques détails, les

choses se seraient passées d'une manière plus vive encore et plus dramatique : les matrones auraient osé faire sur le Forum une irruption bruyante ; elles auraient interrompu les débats, arraché le vote qu'elles désiraient, et, s'étant sur l'heure même parées de quelques ajustements de fêtes, elles s'en seraient retournées avec des danses et des chants.

Et tandis que la ville retentissait de leurs cris de triomphe et d'allégresse, Caton, retiré dans sa modeste demeure, la tête dans ses mains, méditait tristement sur la chute de la pudeur romaine, comme plus tard Marius sur les ruines de Carthage.

L'événement ne devait que trop tôt lui donner raison. Moins de huit ans après, en 187 avant Jésus-Christ, une découverte affreuse plongea le Sénat dans la stupeur en mettant dans tout son jour l'incroyable perversion des mœurs. Un prêtre de Grèce, de cette Grèce tant détestée par Caton, avait introduit à Rome les bacchanales, et ces mystères s'étaient bientôt transformés en monstrueuses orgies, que le meurtre accompagnait le plus souvent. L'odieuse secte n'admettait pas de néophyte au-dessus de vingt ans, les enfants se laissant plus facilement abuser : si l'initié, j'allais dire la victime, voulait résister, un poignard et le Tibre mettaient fin à ses cris et prévenaient ses dénonciations. Lorsque les révélations détaillées et précises de P. Ebutius et de l'affranchie Hispala Fecenia eurent permis aux magistrats de faire une enquête sérieuse, ils constatèrent avec épouvante que la hideuse association comprenait plus de sept mille personnes des deux sexes. C'étaient les femmes qui les avaient recrutées. Elles furent punies avec la même sévérité que leurs complices. Le nombre des condamnés à mort dépassa celui des

condamnés à la prison. Les matrones furent livrées à leurs parents ou à ceux en puissance de qui elles se trouvaient, pour qu'elles fussent exécutées en particulier; s'il n'y avait personne qui eût le droit de se charger de leur supplice, elles étaient exécutées en public. Quand justice eut été faite, il se forma autour de ces crimes et de ces hontes comme une conspiration du silence.

Mais on conçoit aisément que, après les bacchanales, toute loi proposée, toute mesure imaginée contre le luxe ou contre les mauvaises mœurs ait été acceptée par acclamation. Caton en profita pour prendre sa revanche.

D'abord il fit inscrire au cens et ainsi soumit à l'impôt les bijoux, les parures de femmes et les voitures, dont la valeur excéderait 15.000 as, c'est-à-dire environ 750 francs.

Puis il soutint le tribun Q. Voconius Saxa, qui présentait une nouvelle loi. Jusqu'alors les femmes avaient eu le droit d'hériter ; il en résultait que la fortune des plus riches familles passait souvent à des maisons étrangères, et que les femmes, maîtresses de grands biens, qu'elles géraient elles-mêmes depuis l'établissement du divorce, ne connaissaient plus aucun frein à leur amour du luxe. Voconius Saxa proposait qu'aucune fille ou femme ne pût recevoir par héritage plus de 100.000 sesterces, environ 20.000 francs. Caton fit voter son projet de loi, par une harangue d'autant plus enflammée qu'il avait un échec à réparer ; son principal argument avait été que souvent les matrones retenaient et gardaient par devers elles des sommes considérables, qu'ensuite elles prêtaient à leurs maris, se réservant, chaque fois qu'elles auraient de l'humeur,

ce qui était très fréquent, d'envoyer un esclave de leur dot exiger le remboursement, et soumettant ainsi le mari, comme un étranger, à la plus odieuse des contraintes.

Mais ce beau succès, comme celui qu'il remporta en 169, alors qu'il provoqua le décret qui défendit aux rois de venir à Rome, où ils laissaient toujours quelques-uns des vices de leurs cours, ne fit pas illusion à Caton. Il se rendait bien compte que, si l'envahissement du luxe était contenu pour quelques années, il n'était pas entravé à jamais, et que, si l'on peut détourner le cours d'un torrent, il est impossible de l'arrêter.

Pour nous renseigner sur la progression croissante du luxe et de la débauche, il suffit de la seule énumération des lois cibaires et des lois somptuaires qui se succèdent à Rome avec une rapidité vraiment effrayante; leur nombre même en établit l'inefficacité. Vingt-deux ans après la loi Orchia sur les festins, des fils de famille se vendaient comme esclaves pour satisfaire leur gourmandise, ainsi qu'Ésaü avait vendu son droit d'aînesse pour un plat de lentilles ; le peuple presque entier venait, chargé de vin, aux comices, et décidait, ivre, du sort de la République. Les lois Fannia, Didia, Licinia, Cornelia, demeurent impuissantes, comme les excellentes lois somptuaires portées par Lepidus et par Antius Restion, qui tombent sans même avoir été abrogées.

Bientôt les femmes de tout rang et de tout âge se feront promener en litière, couvertes de pourpre et de perles, si bien que César devra, par un édit, réserver ces parures aux personnes d'une certaine condition et d'un certain âge, dans certains jours fériés.

Sous Tibère, les matrones suivront leurs maris dans les camps, et plongeront la main dans les caisses de l'État. En vain Severus Cæcina, regrettant l'abrogation de la loi Oppia, et rappelant les prévisions trop réalisées de Caton, demandera qu'il soit interdit aux magistrats d'amener leurs femmes dans leurs provinces, où elles gênent les mouvements des troupes et sont la principale cause de la dilapidation des finances ; Valerius Messalinus lui répondra, en riant, que les choses ne vont pas mieux dans les provinces administrées par des célibataires.

Une fois sur la pente du luxe et du vice, on ne s'arrête plus. Voici déjà que les provinces voient avec stupeur arriver de Rome les femmes de leurs magistrats à peu près nues, dit Sénèque, sous des robes de soie transparente (les Merveilleuses tenteront de les reprendre au temps du Directoire), et portant à leurs oreilles deux ou trois patrimoines en anneaux enchaînés les uns aux autres et qui sonnent à chacun de leurs mouvements. Et voici enfin que l'empereur Héliogabale, l'homme-femme, va créer un sénat de matrones, qui rendra des arrêts sur les toilettes et prononcera en dernier ressort sur le bon et sur le mauvais goût.

O M. Porcius Caton ! quelque sombres que fussent tes pressentiments, non, tu n'avais pas prévu cette honteuse parodie du glorieux Sénat Romain, alors que tu t'écriais en défendant la loi Oppia menacée : « Ce que veulent les matrones, c'est la liberté la plus entière, ou plutôt, à vrai dire, la licence. Si elles triomphent aujourd'hui, à quoi ne prétendront-elles pas ? »

LA VIE DE COLLÈGE

ET LES

PROGRAMMES SCOLAIRES

SOUS L'ANCIEN RÉGIME (1)

Lors de la réformation de l'Université de Paris, en 1598, les quarante-quatre collèges de cette Université ne présentaient nullement l'aspect que présentent nos grands lycées modernes. Ces collèges, tous beaucoup plus modestes, et dont dix seulement étaient alors

(1) Consulter Rollin, *Traite des études ;* le président Rolland, *Recueil de plusieurs ouvrages* (éd. de 1783) ; Quicherat, *Histoire de Sainte-Barbe ;* Sainte-Beuve, *Histoire de Port-Royal ;* M. Lantoine, *Histoire de l'enseignement secondaire en France au XVIIe siècle ;* Tristan l'Hermite, *Le Page disgracié ;* Sorel, *Francion ;* Molière, *la Comtesse d'Escarbagnas ;* et surtout les statuts latins de la Faculté des Arts promulgués en 1598, et les *Règlements* rédigés au XVIIe siècle pour les Collèges de Beauvais, de la Marche, de Bourgogne et Saint-Michel ; ils sont conservés manuscrits dans les archives de la Sorbonne.

de plein exercice, n'avaient été pour la plupart, à l'origine, que des maisons de charité, où, grâce à des dotations, étaient logés et nourris, sous le nom de boursiers, un très petit nombre d'écoliers pauvres de la même province ou du même diocèse, qui s'instruisaient au dehors.

A la fin du XIVe siècle, des classes de latin furent instituées dans ces collèges, et, sur la simple autorisation de chaque régent, sa classe s'ouvrit à de nombreux externes, divisés en deux catégories : les *martinets*, écoliers qui songeaient à passer l'examen de bachelier, et les *galoches*, auditeurs plus mûrs, quelquefois plus que mûrs, qui, pour tromper leur désœuvrement, venaient assister aux leçons, les pieds munis de *galoches* ferrées contre les boues grasses du quartier latin.

Je ne vois plus de *galoches* dans les collèges du XVIIe siècle ; mais ces collèges reçoivent à demeure, outre des élèves payant pension, qui vivent avec les boursiers, de jeunes écoliers riches, appelés *caméristes*, qui ont une chambre (*camera*) à part, où ils prennent à part leurs repas, et font, sous la direction d'un *pédagogue* ou précepteur particulier, les devoirs qu'a donnés le régent. Le collège enfin loge les chapelains, les régents non mariés, et les nombreux serviteurs du collège, des chapelains, des régents, des caméristes et des pédagogues Tout ce monde est sous la surveillance du principal, et même sous sa clef, de 9 heures du soir à 5 heures du matin. Car le collège ne doit avoir qu'une seule porte, et le portier, à la vigilance duquel le XXIe des statuts latins de la Faculté des Arts a commis le soin d'empêcher les écoliers de sortir, doit chaque soir, après la fermeture de cette porte, en remettre la clef au principal.

De peur qu'il ne s'élève entre toutes ces personnes, de conditions si différentes, des querelles dangereuses, les pédagogues et les caméristes sont tenus de laisser leurs épées chez ledit portier, et le principal s'assure par une visite mensuelle qu'aucune arme n'est cachée dans les chambres. Toutes les précautions sont prises d'ailleurs pour que nul bruit intérieur ou venant du dehors ne trouble la tranquillité de ce sanctuaire de l'étude. Défense expresse est faite de loger dans le collège, sous aucun prétexte, d'autres personnes que celles que nous venons d'énumérer ; ces personnes elles-mêmes, « de quelque qualité ou condition qu'elles soient, ne joueront point au trictrac pendant l'étude ou pendant la nuit, ni à aucun jeu, ni d'aucun instrument qui pourraient détourner par le son de l'application avec laquelle on doit étudier aux heures prescrites ». Enfin, comme tous les collèges sont groupés sur la pente de la montagne Sainte-Geneviève, l'article XIX des statuts de la Faculté des Arts a expulsé du pays latin et relégué au delà des ponts « tous musiciens, danseurs et histrions ».

Si, dans ce calme profond où ils travaillaient, les écoliers faisaient peu de progrès, la faute n'en était assurément point aux règlements des collèges, qui ne leur laissaient pas perdre une minute dans leurs journées bien remplies, trop remplies même.

Les jours de classe, hiver comme été, à 5 heures du matin au collège de Beauvais, où Boileau vient de faire ses humanités, à 5 h. 1/2 au collège de la Marche, où Malebranche est en philosophie, la cloche donne le signal du lever ; et, quand la tendre mère de Malebranche en conçoit quelque inquiétude pour la santé délicate de son dixième enfant : « Bah ! lui ré-

pond son mari, de notre temps on nous éveillait bien à 4 heures ! »

Comme il faut réagir contre l'ignoble saleté, contre la crasse des collèges au XVIe siècle, l'article XIV de l'*Appendice* à la *Réformation de la Faculté des Arts* enjoint aux maîtres de chambre de faire peigner et débarbouiller les élèves (1) ; mais, comme aucune pensée mondaine ne doit distraire de l'étude ces jeunes esprits, l'Université n'admet de cheveux frisés que ceux qui frisent naturellement. Bientôt les écoliers descendent, revêtus de la longue robe, serrée à la taille par une courroie, qui les distingue des externes ; les humanistes portent des toques, les philosophes ont l'insigne honneur du bonnet carré. Je dois à la vérité de dire que déjà, dans certaines maisons, les caméristes ont introduit illicitement et généralisé des toilettes beaucoup moins universitaires ; car, en 1666, le règlement du collège de Beauvais est obligé de rappeler aux boursiers que le pieux fondateur du collège, Jean de Dormans, évêque de Beauvais, les a destinés à l'état ecclésiastique, et de leur interdire « les habits de couleur apparente, les rubans rouges ou autres de couleur sur leurs habits ni sur leurs chapeaux, les pourpoints ouverts, les manches de chemises bouffantes et les grands collets ». Après la prière commune, à la chapelle, chacun remonte dans sa chambre, et y travaille jusqu'à l'heure de la messe, à laquelle on assiste tous les jours, avec « *Heures* ou autres livres de prières ».

Les exercices religieux tiennent une très grande place

(1) « Qui me parlait de propreté se déclarait mon ennemi », avouera encore le Francion de Sorel ; et son pourpoint, qui n'a plus de boutons, est attaché avec des épingles sous sa robe toute délabrée, tandis que son caleçon retombe sur ses souliers.

dans la journée des écoliers ; et cela, non seulement à Beauvais, où, vers 1660, les boursiers ont été séparés des pensionnaires et réunis dans une sorte de séminaire, non seulement à la Marche, qui relève de l'archevêque (1), mais dans tous les collèges de l'Université de Paris. C'est au lendemain même des guerres de religion que les nouveaux statuts de l'Université ont été dressés, et elle n'admet dans ses collèges que des catholiques. Tant que dure l'ancien régime, les fonctions ecclésiastiques figurent les premières sur la liste des fonctions auxquelles prépare l'Université. Il ne faut donc pas s'étonner si l'accomplissement de tous les devoirs religieux est prescrit avec tant de soin par les règlements de ces collèges, où nombre de régents ont d'ailleurs la tonsure.

Après la messe, déjeuner, et, à 8 heures, boursiers, pensionnaires, caméristes, externes, tout le monde se rend dans les classes. Le mobilier en est très sommaire. Sans doute, ce n'est plus la jonchée de paille ou d'herbe, dans laquelle on faisait vautrer les écoliers du xve siècle sous couleur de leur enseigner l'humilité, et qui a tant surpris nombre de spectateurs, quand le rideau de l'Odéon s'est levé sur le premier acte, si amusant et si pittoresque, des *Truands* de M. Richepin ; cette jonchée — j'ai failli écrire cette litière — est très avantageusement remplacée par des escabeaux beaucoup moins favorables au développement de la vermine ; mais si les écoliers ne sont pas aussi fréquemment troublés par un impérieux désir de se gratter, il faut reconnaître qu'ils ne sont pas plus commodément installés pour prendre des notes ; car l'absence de toute table dans

(1) Meindre, *Histoire de Paris.*

la classe montre qu'ils devront écrire sur leurs genoux. Voici que paraît le régent, en robe et en bonnet carré ; il fait aussitôt l'appel nominal, envoie chercher les absents dans les chambres, et la classe commence.

Elle finit ordinairement à 10 heures. Chacun travaille ensuite dans sa chambre jusqu'à 11 heures, où tout le monde doit être réuni dans le réfectoire, pour le repas qui se prend en commun avec les régents et avec les chapelains. La table est beaucoup plus propre, ou moins sale, qu'au XVIe siècle ; car, depuis 1600, les statuts de la Faculté des Arts portent que deux fois par semaine on changera la nappe. Après le *Benedicite* on s'assied, et, « afin que l'esprit aussi bien que le corps soit repu chacun en sa manière », on écoute une lecture de la *Vie des saints*, ou des *Livres sacrés*. Pendant le repas, disent les curieux règlements de la Marche, « on évitera de donner aucune marque de gourmandise, comme de choisir dans le plat les morceaux, et de prendre ce qui est devant les autres..... ; on évitera toutes les postures indécentes, comme de s'accouder sur la table, de tenir le corps de travers, de faire une voûte de son dos ; on se tiendra au contraire le corps droit, en avançant le ventre vers la table, et en observant en mangeant toutes les règles de la bienséance ». Après le repas, le principal dit les grâces devant tout le collège réuni.

Il semble que le moment soit venu d'accorder quelque repos à l'esprit, qui a besoin de se détendre. Nos pères n'en jugeaient pas ainsi. Une pièce de vers latins sur les misères du professorat, écrite en 1530 par le célèbre Buchanan, le futur maître de Montaigne, indique clairement qu'alors il n'y avait pas de récréation les jours de classe. En 1598, l'article XVIII des statuts

de la Faculté des Arts porte que personne ne jouera ni avant, ni après le repas, à moins que la permission n'en soit accordée à tout le monde, et l'article XVII recommande de n'accorder cette permission que rarement en dehors des jours fériés. Les règlements de la Marche sont les seuls, avant la fin du XVIIe siècle, sur lesquels je trouve une courte récréation : on sort de table à midi ; on a le droit de « se récréer jusqu'à midi et un quart ». Et quelle récréation ! « On ne jouera point les jours de classe au volant, au ballon, ni à aucun autre jeu pendant le temps de la récréation, laquelle se passera en entretiens honnêtes, en se promenant plusieurs ensemble, si on est dans la cour, ou, en hiver, en se chauffant, si on est dans les chambres ». L'usage quotidien du volant et du ballon ne sera qu'à la fin du XVIIe siècle concédé aux écoliers, et le bon Rollin, qui tenait que le jeu est utile à la santé et au travail même, leur accordera en même temps les joies honnêtes du sabot. Mais il maintient avec raison l'interdiction, pendant les récréations d'hiver, des cartes et des dés, qui faisaient alors dans la société de si terribles ravages.

De midi à 1 heure, classe ; de 1 heure à 3 heures, étude ; de 3 heures à 5 heures, classe ; généralement on assiste alors au salut, puis on remonte dans les chambres, et l'on se remet à l'étude. A 6 heures, souper, plus court que le dîner. Récréation, mais à la Marche seulement, jusqu'à 7 h. 1/4. De nouveau étude, jusqu'à la prière du soir, qui se fait en commun à 9 heures, et après laquelle on monte promptement se coucher. Avant de prendre ce repos bien gagné, on aura soin, disent encore les règlements de la Marche, « d'éteindre sa chandelle et de ranger ses habits proprement ; on

se couchera,... en faisant toujours quelques prières, et on se souviendra que le lit est une espèce de tombeau, qui doit rappeler à notre esprit le temps de la mort, nous faire rentrer dans nous-mêmes, nous exciter à un acte de contrition, et nous faire désirer d'être dans l'état où nous voudrions être à cette heure fatale ».

Voilà donc qui est fait : le portier a remis la clef au principal; toutes les chandelles sont éteintes; tout dort.

Si le lendemain est un dimanche, on dormira la grasse matinée : on se lèvera, suivant la saison, à 6 heures ou même à 6 h. 1/2 ! Une seule classe, d'une heure après le dîner; la matinée est remplie par une lecture spirituelle, l'étude, une messe chantée, le catéchisme, fait à Beauvais par le principal lui-même, une nouvelle étude. Après les vêpres, chantées à 1 heure, grande récréation, jusqu'à 5 heures en été, jusqu'à 4 h. 1/2 en hiver, et nouvelle récréation le soir, après le souper. Les maîtres devront veiller à ce que les écoliers soient modérés dans le jeu. Sage recommandation, à une époque où les mœurs sont encore assez rudes, où les élèves des Jésuites vont tuer, en le bernant, au collège de Clermont, un de leurs camarades, Alphonse Mancini, le propre neveu du cardinal Mazarin, où l'un des petits princes de Conti va casser le nez au dauphin et lui laisser comme souvenir de leur camaraderie une cicatrice qu'il gardera toujours. Défense donc aux écoliers de se pousser les uns les autres, de criailler « dans la cour et encore moins (je cite textuellement) dans les *colidors* », de jurer, de prononcer le nom du diable, et, ceci pour éviter entre eux une trop familiarité, de se tutoyer.

Le règlement pour les jours de congé est à peu près le même que pour les dimanches, si ce n'est que la classe

de midi est supprimée, et que les exercices religieux empiètent moins dans la matinée sur l'étude. Les écoliers qui auront obtenu la permission de sortir devront être rentrés au plus tard « à 5 h. 3/4 en été et en hiver à 5 heures précises ». Le règlement du collège de Bourgogne, fait le 22 juillet 1680, par Nicolas Coquelin, supérieur, proviseur et réformateur du collège, leur interdit d'aller, « sous quelque prétexte que ce soit, à la comédie, ni à l'opéra, ni au cabaret ». « Ils ne s'assembleront point, dit de son côté le règlement de la Marche, à la porte du collège dans la rue pour y faire une espèce de cercle, rien n'étant plus de mauvais exemple pour le public..., rien même de plus contraire à l'honneur et à la réputation du collège, que de voir des écoliers dans l'oisiveté badiner, s'entretenir des allants et venants, se pousser sottement les uns les autres à la porte d'une maison qui leur doit être une école de piété, de retenue, de sagesse et de toutes sortes de vertus ». C'est également pour maintenir la bonne réputation du collège que le règlement de Beauvais recommande au principal d'avoir « soin particulier à ce que les écoliers ou serviteurs ne jettent eaux ni immondices aucunes sur les passants » (1).

Les jours de congé étaient d'ailleurs assez fréquents, et cela était bien nécessaire pour reposer les jeunes esprits du labeur incessant auquel ils étaient soumis les jours de classe. Outre les trente-huit fêtes de l'Eglise, qui étaient jours officiels de congé, les classes

(1) La recommandation n'était pas inutile ; car ce poste (*vaurien*) de Francion avoue qu'il prenait plaisir à exercer « mille malices, comme de jeter, sur ceux qui passaient dans la rue du collège, des pétards, des cornets pleins d'ordures, et quelquefois des étrons volants. »

vaquaient encore pendant sept jours à Pâques et trois à la Pentecôte, les jours de l'Ascension, de la Fête-Dieu et de l'octave de la Fête-Dieu, le mardi gras, le matin du mercredi des Cendres, celui du 22 mars, pendant les actions de grâces pour l'entrée de Henri IV à Paris, tous les samedis et veilles de fêtes, après les vêpres, ou même pendant toute la journée, pour cause de congé ou de confession, tous les trois mois, le matin de la procession du recteur, dans les rangs de laquelle douze élèves de chaque collège de plein exercice figuraient en robe, sous la conduite d'un maître de chambre, enfin, vers la mi-juin, le lundi après la Saint-Barnabé (1). Depuis le commencement du XVIIe siècle, le papier étant devenu commun, le recteur ne se rend plus ce jour-là, en grande pompe, au *Lendit*, ou foire de Saint-Denis, pour lever un droit sur tout le parchemin exposé en vente ; mais le congé du *Lendit* s'est maintenu dans les collèges, qui continuent de se donner rendez-vous à Saint-Denis, et, pendant longtemps encore, on verra annuellement dans la plaine de joyeuses bandes d'écoliers à cheval trotter vers la foire autour des carrosses de leurs régents.

Voilà bien du temps perdu en congés ; il sera, au moins au XVIIe siècle, regagné sur les grandes vacances : elles ne s'ouvriront que le 31 août pour les élèves qui terminent leur première année de philosophie, le 7 septembre pour les rhétoriciens, et le 14 seulement pour tous les autres. La distribution des prix était précédée, non pas, comme aujourd'hui, par des discours, mais par la représentation d'une

(1) Saint-Foix, *Essais historiques sur Paris*, *Œuvres complètes* t. III, p. 342.

tragédie française, composée le plus souvent par le régent de rhétorique et jouée par ses élèves, ou par un *exercice*, c'est-à dire par une sorte de conférence, où les écoliers répondaient sur les « auteurs qu'ils avaient vus en classe » et sur « tout ce qui avait fait la matière de leurs études ». La rentrée des classes était fixée invariablement au jour de la Saint-Remy, un saint qui devait être bien peu populaire parmi les écoliers ; l'Église le fête le 1er octobre.

Mais je n'ai rien dit encore du chapitre des punitions. Ce n'est pas le moins curieux cependant. La férule du régent, qui sévit encore, comme au temps d'Horace, contre les solécismes, n'est pas le seul châtiment en usage dans les collèges. Quand, le samedi, un élève désigné a remis au principal la liste des écoliers qui ne sont pas venus à la prière ou qui ont parlé français entre eux (1), une punition sévère est infligée aux délinquants. Quelle punition ? « Væ natibus ! », s'écriait Erasme (2), dans un latin qui brave l'honnêteté, et que je suis obligé de traduire par cet équivalent : « Gare les verges ! » Buchanan et Montaigne nous font entendre les pleurs et les grincements de dents qui s'échappent des collèges du XVIe siècle. Les statuts de 1598 recommandent bien un peu plus de modération dans la correction ; mais l'usage des châtiments reste général durant tout le XVIIe siècle (3), et c'était des

(1) « Je ne me pouvais désaccoutumer de lâcher quelques mots de ma langue maternelle ; de sorte qu'on me donnait toujours ce que l'on appelle le signe, qui me faisait encourir une punition. » (Sorel, *Francion*, livre III.)

(2) *Colloquia.*

(3) Sorel, *loc. cit.* : « J'avais un régent à l'aspect terrible, qui se promenait toujours avec un fouet à la main, dont il se savait aussi bien escrimer qu'homme de sa sorte. » L'élève s'habituait

verges mieux encore que de la grammaire qu'on pouvait dire qu'elles « régentaient jusqu'aux rois ». Louis XIII conserva toujours un vif ressentiment des verges que lui avait fréquemment administrées sa mère, la régente Marie de Médicis (1). Le précepteur de son frère, Claude du Pont, gentilhomme de Normandie, « homme de lettres fort poli, et qui savait parfaitement l'art d'élever la jeunesse », nous dit une de ses victimes, le poète Tristan L'Hermite (2), trouvait que la verge était une très efficace « exhortation au bien » ; et quand il ne s'acquittait pas lui-même de ce soin, il faisait « exhorter » et « discipliner » ses élèves rétifs par des Cordeliers, ses voisins (3). En 1671, en présence de Bossuet, M. de Montausier, gouverneur du dauphin, « le rouait littélement de coups à la moindre faute » (4). En 1728 encore, le doux Rollin reconnaît avec tristesse que la verge et le fouet sont « la ressource presque unique que connaissent ou emploient ceux qui sont chargés de l'éducation de la jeunesse ». Il n'ose pas « condamner en général le châtiment des verges », car l'Écriture le recommande, si toutefois il faut « prendre le mot de *verge* à la lettre » ; mais il en montre « les inconvénients et les dangers », et il en restreint tellement l'application qu'il est aisé de voir qu'on a dû faire de grandes économies sur l'article des verges dans les dépenses du collège de Beauvais pendant qu'il en était principal. Les mœurs ont déjà fait de tels progrès qu'il interdit

d'ailleurs aux coups : « Je ne craignais non plus le fouet que si ma peau eût été de fer. »

(1) *Journal de l'Estoile.*

(2) *Le Page disgracié*, t. I, chap IV.

(3) *Ibid.*, chap. VIII.

(4) *Mém.* de Dubois de Lestourmière, cités par Sainte-Beuve, *Port-Royal*, liv. IV, chap. I.

absolument les soufflets et les coups, et il déclare qu'il a honte de rapporter certains termes injurieux dont quelques précepteurs se servent encore à l'égard des écoliers, comme « *cruche*, *bête*, *âne*, *cheval de carrosse*, etc. ».

II

Qu'enseignaient ces redoutables régents, toujours armés de la férule ? Et comment l'enseignaient-ils ?

Vers neuf ans, au sortir des petites écoles, l'enfant, après avoir été interrogé par le principal, était admis au collège. Si son inconduite, ou sa paresse, constatée par des examens annuels ou trimestriels, n'oblige pas le principal de le rendre à ses parents, il y va passer huit années, dont six seront employées à l'étude de la grammaire et des humanités, les deux dernières à celle de la philosophie.

Tout l'enseignement de chaque classe est confié à un seul régent. Voilà un régent fort occupé ! A la vérité, les programmes étaient loin, surtout au XVIIe siècle, d'être aussi complets et aussi variés que les nôtres : du latin, du grec, à propos de l'explication des auteurs sacrés ou profanes quelques notions de « religion », de géographie et d'histoire ; et c'est tout. Le régent donne une heure par jour à l'étude de la grammaire, de la quantité, ou des figures de rhétorique, et occupe les heures de classe qui lui restent, à faire réciter les longues leçons, à *lire* lui-même les auteurs, sans trop s'arrêter aux commentaires, du moins au XVIIe siècle, « pour ne perdre la grâce et le sel et

substance des bons livres (1) », enfin à corriger les thèmes latins ou grecs, qu'il a dictés sur une épître de Cicéron ou sur quelque endroit choisi d'Hérodote (2). Tous les samedis, il interroge sur les explications données et sur les leçons apprises dans la semaine.

Cependant, le régent de rhétorique, dont l'enseignement exige une préparation plus approfondie, se plaint avec raison de ne pouvoir y consacrer que bien peu d'heures, à cause de la correction des longues amplifications latines, et des vers latins ou grecs de ses élèves. Il rappelle que pour ce motif, au XVIe siècle, à Sainte-Barbe le fameux Turnèbe et son ami Léger Duchesne, à Beauvais l'illustre Ramus et Omer Talon, avaient cru devoir se partager le soin de la même rhétorique, et, pour cette association, se voyaient comparer, avec plus d'emphase d'ailleurs que de justesse, à Harmodius et Aristogiton ; et il montre les Jésuites se félicitant d'avoir, sur cet exemple, distribué dans leurs collèges l'enseignement de la rhétorique entre deux régents. Le moment approche où ces justes réclamations vont être écoutées, et je lis sur les règlements du collège Mazarin, ouvert en 1688 : « Il y aura deux régents de rhétorique, dont l'un enseignera le matin et l'autre l'après-dînée. »

Comme, en passant des écoles de la rue du Fouarre dans les collèges, le cours de philosophie a été réduit à deux années, il faut au contraire que chacun des deux régents de philosophie fasse chaque jour une heure de classe de plus que les autres régents, pour qu'il puisse aller jusqu'au bout de son programme. Les ouvrages

(1) *Remontrance* de Louis Servin, avocat du roi, après la lecture des *Statuts de la Réformation* en 1598.

(2) Molière, *Comtesse d'Escarbagnas*, sc. XVII.

d'Aristote, étudiés probablement dans des traductions latines, constituent toujours, comme au moyen âge, la substance même de l'enseignement philosophique : les traités de *Logique* et de *Morale* pour les élèves de première année, ou logiciens, la *Physique* et la *Métaphysique* pour les élèves de seconde année, ou physiciens. Dès que les jeunes philosophes sont initiés aux dix-neuf modes principaux du syllogisme et de l'enthymème, on les exerce à disputer. Le lundi et le vendredi, dans la grande salle des exercices, pendant deux heures, en présence du principal et des régents, chaque logicien ou physicien à son tour se mesure avec son professeur, avec ses camarades, ou avec des écoliers envoyés par les collèges voisins. Malheureusement ces discussions sont d'une forme toute scolastique, et la juste application des formules consacrées permet d'y faire bonne figure à tel qui n'est pourtant pas des plus intelligents. Voici un jeune homme qui, frais émoulu du collège, où les régents ont loué son assiduité et son travail, s'est déjà rendu redoutable dans toutes les disputes de l'école de médecine, et qui « poursuit un raisonnement jusque dans les derniers recoins de la logique (1) ». Comment s'appelle-t-il? Thomas Diafoirus.

Mais c'est en vain que Molière raille le neveu de M. Purgon de s'attacher « aveuglément aux opinions des anciens », et que, dans son *Arrêt burlesque pour le maintien de la doctrine d'Aristote*, le cartésien Boileau a ironiquement banni « à perpétuité la raison des écoles de l'Université » ; l'autorité d'Aristote, ébranlée, n'est pas ruinée. Et en 1768 même, quand le cartésianisme s'est insinué dans l'enseignement, la physique est

(1) Molière, *le Malade imaginaire*, II, VI.

encore, au témoignage du président Rolland, dénaturée par l'esprit de système, et la morale sacrifiée trop complètement à une logique « embarrassée de questions épineuses et barbares » ; la philosophie est toujours enseignée en latin : les réformateurs n'ont donc pu ni triompher de la méthode scolastique, ni détrôner le latin.

C'est que, sous l'ancien régime, le latin était le fond même de l'enseignement. Il n'était pas un moyen, mais un but ; on enseignait le latin pour le latin, et par le latin. Dans cette méthode, le malheureux écolier avait, selon le mot de Sainte-Beuve (1), « toujours affaire à l'inintelligible pour se diriger vers l'inconnu ». En effet, chose à peine croyable, c'est sur du latin qu'il a épelé (2), et, quand on le met à la grammaire latine, il en trouve les règles formulées en mauvais vers latins dans les *Commentarii grammatici* du Flamand Van Pautern, qui, sous le nom francisé de Despautères, a été l'exécration de plusieurs générations d'écoliers, et contre lequel Molière nourrit encore de la rancune aux approches de la cinquantaine (3). « Un Chinois, qui saurait cette coutume, ne pourrait s'empêcher d'en rire », s'écriait Malebranche. Mais l'Université faisait la sourde oreille : c'est que le latin était toujours, à ses yeux, une langue vivante, sa langue à elle, celle dans laquelle, au commencement du XVIIe siècle encore, elle échangeait ses idées, non seule-

(1) *Port-Royal*, liv. IV, chap. II.

(2) *Ibid.* Une pareille méthode explique pourquoi les enfants n'apprenaient à lire que très lentement, et pourquoi l'abbé de Marolles est si fier d'écrire dans ses *Mémoires :* « Je savais lire que je n'avais pas encore six ans. » (Édit. de 1755, t. I, parag. 7.)

(3) *La Comtesse d'Escarbagnas*, sc. XIX.

ment avec le clergé et avec les Universités étrangères, mais avec tous les lettrés ; et c'était pour exercer les écoliers à parler au plus tôt cette langue vivante qu'elle mettait d'abord entre leurs mains des livres écrits en latin, qu'elle exigeait ensuite qu'ils répondissent en latin aux régents qui les enseignaient en latin, enfin que, reléguant au second plan la version et l'explication des auteurs, elle donnait la place d'honneur au thème et à tous les exercices latins. Le grand tort de l'Université fut de ne pas s'apercevoir, sous Louis XIV, que les temps étaient changés et que la langue française avait produit des chefs-d'œuvre, qu'elle était à son tour devenue classique, qu'elle avait tué le latin, et enseveli cette langue morte dans les Facultés et dans les cloîtres. C'est le grand honneur de Port-Royal et de l'Oratoire d'avoir compris, les premiers, que dorénavant il s'agissait moins de parler le latin que de l'entendre, et de l'avoir voulu enseigner « par le français et un peu pour le français », reléguant à leur tour au second plan tous les exercices d'imitation, pour donner la place d'honneur à la traduction écrite ou parlée, parce que c'est elle qui prépare le mieux à bien écrire en français. Rollin parvint bien à faire pénétrer dans l'Université quelques-unes de ces idées ; mais il reste cependant vrai de dire que le latin fut, sous l'ancien régime, étudié surtout pour lui-même dans l'Université, dont l'enseignement aristocratique ne semblait destiné « qu'à former des ecclésiastiques, des magistrats et des gens de lettres (1) ».

Aucun autre enseignement ne pouvait croître dans les collèges sous l'ombre immense que projetait l'en-

(1) Rolland, p. 115

seignement du latin. Le grec y languissait ; un nouveau venu d'ailleurs ; car c'est depuis 1598 seulement qu'il est admis sur les programmes de l'Université. Elle l'enseigna d'abord dans le même esprit que le latin, c'est-à-dire comme une langue vivante, qu'il fallait apprendre à parler. Réduites, ou peu s'en fallait, à la composition de thèmes, les études grecques devinrent l'objet d'une aversion presque générale, et baissèrent rapidement. Rollin les ranima, pour quelques années, par l'adoption de la méthode qui venait de donner les plus brillants résultats dans ces petites écoles de Port-Royal où Racine avait été élevé : « appliquer surtout les jeunes gens à la traduction », et les faire traduire plus souvent « de grec en français » que de grec en latin. Mais certains parents, partisans des modernes, qui consentaient encore à faire apprendre le latin à leurs fils, parce que « le latin est gentilhomme », restaient insensibles à l'affirmation des esprits éclairés que « la langue grecque ne peut être négligée sans que le bon goût et la véritable littérature en souffrent (1) » ; désirant déjà pour leurs enfants une éducation aussi pratique que possible, ils obtinrent qu'il fût « libre à chaque écolier de suivre les leçons de grec (2) », et en 1768 le président Rolland s'afflige de voir qu'une « petite partie de la classe » seulement y assiste.

Mais ces mêmes parents avaient pleinement raison cette fois, quand ils réclamaient pour la langue française droit de cité dans les classes. Dans l'Université, le judicieux Rollin fut encore un des premiers à élever

(1) Rolland, p. 125.
(2) *Ibid.*, p. 126.

la voix en faveur du français. En 1726, au début de son *Traité des Etudes*, il déclarait qu'il était nécessaire « d'employer tous les jours, pendant le cours des classes,... une demi-heure... à l'étude de notre langue. » Il demandait d'abord qu'on donnât un soin particulier à l'étude de l'orthographe, assez ordinairement ignorée de son temps. Il exprimait ensuite le désir que l'on mît entre les mains des écoliers, avec l'excellente grammaire française de l'abbé Régnier, des ouvrages français, vraiment dignes d'être classiques, où ils apprendraient « tout ce qui fait l'honnête homme, et plus encore ce qui fait le vrai chrétien » ; et il citait quelques livres de Fléchier, de Bossuet, de Pellisson, de Fontenelle, *Esther*, *Athalie*, différentes pièces de vers de Boileau et sa traduction de Longin, les *Essais de Morale* de Nicole, les *Pensées* de Pascal, la *Logique* de Port-Royal. Il recommandait enfin que l'on fît faire aux jeunes gens diverses compositions françaises.

Si, en 1728, les idées de Rollin ne sont pas toutes encore adoptées, du moins on reconnaît déjà généralement que l'on doit faire parler français dans les *exercices*, et même Rollin vient d'avoir la satisfaction de voir au collège de Beauvais, son ancien collège, un auteur français, Fléchier, commenté pour la première fois dans un *exercice*, comme un ancien.

En 1765, presque tous les ouvrages français que Rollin voulait introduire dans les classes figurent sur les programmes de l'Université, et, avec eux, les *Fables* de La Fontaine, les *Révolutions Romaines* et la *Révolution de Portugal* de l'abbé Vertot, la *Conjuration de Venise* par l'abbé de Saint-Réal, la *Grandeur des Romains* de Montesquieu, les œuvres de d'Aguesseau, Mascaron, Fénelon, Bourdaloue, Massillon, les *Cantiques sacrés* de

Racine, la *Religion* de son fils Louis, les *Odes* et les *Psaumes* de J.-B. Rousseau, et le second volume du *Traité des Études* de Rollin lui-même. Voilà donc le français définitivement admis dans les classes ; mais il y est encore traité un peu en roturier, et le président Rolland a le droit de se plaindre qu'il ne marche point d'un pas égal avec le latin.

D'accord avec un grand nombre d'universitaires, cet homme d'un esprit large et libéral demandait encore dans l'enseignement bien des réformes utiles : l'étude détaillée de l'histoire de France, l'établissement dans les grands collèges d'un professeur particulier pour l'histoire, et la création d'une chaire de mathématiques, comme il en existait une depuis quatre-vingts ans au collège Mazarin (1), et d'une chaire de physique expérimentale, comme celle qui venait d'être fondée au collège de Navarre. Regrettant que, dans les bornes et l'uniformité du plan d'études de l'Université, beaucoup d'enfants, qui n'ont ni goût pour les langues anciennes, ni besoin de les cultiver, perdent au collège leur temps, peut-être même leur avenir, et posant en principe que *chacun doit être à portée de recevoir l'éducation qui lui est propre*, il rêve, et n'est pas seul à rêver, de vastes collèges, où, à côté des lettres, de l'histoire, de la religion et des mathématiques, la tactique, la navigation, les langues étrangères, le dessin, etc., auraient leur enseignement distinct et séparé, de façon qu'il fût « possible aux parents et aux maîtres de proportionner aux talents et aux besoins des jeunes gens l'éducation qu'ils doivent recevoir..., et que nul talent ne fût perdu pour la société. » Enfin, approuvant ceux qui se plai-

(1) *Lettres patentes* du mois de mars 1688.

gnent que « l'éducation des demoiselles est trop négligée », car les femmes « influent plus qu'on ne croit sur les mœurs d'une nation », il entrevoit avec eux quelque chose qui, de loin, ressemble à un lycée de jeunes filles.

Notre société démocratique a dépassé les désirs et réalisé les rêves du président Rolland. Les lycées de jeunes filles sont ouverts ; de grandes écoles industrielles et l'enseignement moderne, qui vit fraternellement aux côtés de l'enseignement classique, recueillent les enfants qui n'ont pas besoin du latin et pour qui le grec n'a point de douceur. Dans l'enseignement classique lui-même, le français a pris une juste prééminence : une composition française est demandée au baccalauréat ; c'est à une composition française qu'au concours général est enfin attaché le prix d'honneur de rhétorique ; le professeur de philosophie enseigne en français. L'Université de 1900 ressemble donc bien peu à celle de 1598.

Elle s'y rattache cependant. Peut-être pourra-t-on desserrer encore le lien qui les unit ; mais faut-il, comme d'aucuns demandent, le rompre entièrement ? Gardons-nous de croire que tout fût mauvais dans cet ancien enseignement, qui a produit tant de grands hommes, gloire éternelle et enviée de notre patrie. S'il fallait que le latin et le grec ne fussent plus que les auxiliaires du français, ils en restent, dans l'enseignement classique, les auxiliaires indispensables. Ne condamnons donc pas en bloc tout le passé, simplement parce qu'il est le passé. Ne détruisons pas ; réformons et perfectionnons. « Perfectionner un ouvrage, c'est lui supposer des parties à conserver », disait encore le sage président Rolland ; et il ajoutait ces excellentes

paroles, que les universitaires peuvent répéter aujourd'hui à ceux qui les attaquent : « L'Université est aussi ennemie de cette obstination aveugle qui soutient, sans raisonner, tout ce qui est ancien, que de cet esprit de nouveauté qui ne cherche qu'à renverser l'édifice élevé par nos pères, et... qui est plus hardi à détruire qu'heureux à édifier. »

LA DÉCLARATION D'AMOUR

DANS

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE (1)

La langue française a peu de mots qui soient plus compréhensifs que le mot « amour » ; et si même nous le prenons dans l'unique acception de « penchant qui attire un sexe vers l'autre », nous trouvons que le mot « amour » peut désigner des sentiments qui, pour être toujours semblables dans leur principe, n'en diffèrent pas moins profondément par leur force, par leur qualité, par la manière dont ils se manifestent, se déclarent, s'expriment. En effet, l'amour varie avec les latitudes et les climats : par exemple l'amant ne dit point son désir du même style à la frileuse Lapone, qui s'emmitonne jusqu'aux oreilles dans des peaux d'ours blancs, et à la Vénus hottentote, simplement vêtue de sa pudeur. L'amour varie avec l'âge, et le vieux Ruy Gomez ne parle point à doña Sol le même langage que le jeune Hernani. Il varie avec le caractère, et la décla-

(1) *Conférence faite à l'Odéon.*

ration de Tartuffe ne ressemble guère à celle d'Harpagon. Il varie enfin avec le rang, l'éducation, la profession des amants : si bien que, comme la main d'un artisan trahit par ses déformations le métier qu'il exerce, une observation attentive pourrait reconnaître le rang et la profession d'un amant exclusivement au langage dans lequel il déclare son amour et aux gestes dont il accompagne sa déclaration. L'étude pourrait être piquante à faire (1) ; mais aujourd'hui un autre objet nous occupe : nous voulons montrer, par des exemples pris chez nos romanciers et chez nos poètes, comment, du XVIIe siècle à nos jours, des hommes du même âge, du même milieu, de la même culture intellectuelle, se sont trouvés exprimer le même sentiment d'une manière toute différente par suite des changements successifs qui se sont produits dans les goûts littéraires, dans les idées, dans les mœurs, voire dans le costume féminin. Et cette évolution de la déclaration d'amour dans notre littérature va, en trois siècles, nous mener de l'amour platonique à celui qui en est l'antipode, du temple bocager élevé par Céladon pour la bergère Astrée à la garçonnière adultère de tous les vaudevilles modernes.

Quand l'abjuration du roi Henri IV eut rendu à la France, lasse des guerres civiles, « son repos et sa tranquillité », ce fut dans tous les cœurs comme un tressaillement d'allégresse et d'espérance : ces hommes de la Renaissance, tout imprégnés des lettres grecques et latines, se figurèrent que l'âge d'or allait renaître, et que la fille de Jupiter et de Thémis, Astrée, revenait, dans la

(1) Les auteurs qui ont fourni aux théâtres de la Foire leur répertoire n'ont pas manqué de la faire.

splendeur sereine de la paix, faire fleurir la justice sur la terre. Honoré d'Urfé voulut être l'interprète des aspirations de l'époque nouvelle, et il présenta au bon roi Henri, sous le titre symbolique d'*Astrée*, et comme « un enfant que la paix avait fait naître », le premier volume d'un roman pastoral. Pourquoi pastoral ? Parce que Sully, le sage ministre, venait de remettre à la mode l'agriculture, et aussi parce que, pour complaire à Catherine, puis à Marie de Médicis, la cour affichait un goût persistant pour les pastorales italiennes : l'*Arcadie* de Sannazar, l'*Aminte* du Tasse, le *Pastor fido* de Guarini. Ce sont d'ailleurs les courtisans érudits et spirituels de son temps qu'Honoré d'Urfé a introduits dans son roman sous l'habit de bergers du VIe siècle ; laissant aux enfants du village le soin de paître leurs troupeaux, ils emploient toutes les heures du jour à deviser subtilement avec leurs bergères à l'ombre des bois du Forez ou sur les bords sinueux du Lignon. De quoi s'entretiennent-ils ? Exclusivement d'amour.

Le XVIe siècle avait été fort licencieux, et sans doute les *Vies des Dames illustres* et celles des *Dames galantes* par Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, ne seront pas de longtemps encore données en prix dans les pensionnats. Protestation indirecte contre les mœurs libertines de la cour des Valois, l'*Astrée* était la glorification du sentiment le plus délicat et le plus élevé de l'âme humaine, l'amour platonique ; et cela est indiqué par le titre même de cet énorme roman de 6.000 pages: *L'Astrée, où, par plusieurs histoires et sous personnes de bergers et d'autres, sont déduits les effets de l'honnête amitié.* Honoré d'Urfé a prétendu donner là le code de l'amour, et voici de quelle doctrine s'inspirent tous les articles de ce code : « L'amour n'est qu'un désir

de beauté, et, y ayant trois sortes de beauté, celle qui tombe sous la vue, de laquelle il faut laisser le jugement à l'œil, celle qui est en l'harmonie, dont l'oreille est seulement capable, et celle enfin qui est en la raison, que l'esprit seul peut discerner, il s'ensuit que les yeux, les oreilles et les esprits seuls en doivent avoir la jouissance. Que si quelques autres sentiments s'y veulent mêler, ils ressemblent à ces effrontés qui viennent aux noces sans y être conviés. »

L'amour est donc, pour Honoré d'Urfé, un sentiment dénué de tout égoïsme ; c'est un oubli complet de soi-même ; aimer, c'est abdiquer toute personnalité, c'est proprement mourir en soi pour revivre en la femme aimée ; car l'on peut dire véritablement que le célèbre héros du livre, Céladon, ne vit que par Astrée et en Astrée. Un sentiment si désintéressé et si pur est une vertu ; aussi vient-il de Dieu et y retourne-t-il ; car, pour l'écrivain, la femme est une émanation de l'essence divine, que Dieu a « proposée en terre pour nous attirer par elle au ciel ». Voilà pourquoi la seule vue d'Astrée jette Céladon dans une extase quasi-mystique ; pourquoi il se fait gloire de servir sa maîtresse, comme le fidèle se fait gloire d'être le serviteur de Dieu ; pourquoi il s'humilie en silence sous les rigueurs d'Astrée, comme Bossuet dira au chrétien frappé par la colère céleste : « Adorons Dieu ; taisons-nous. »

Et de même que rien ne saurait obliger Dieu d'exaucer les prières d'un cœur vertueux, la passion tendre et respectueuse, les longues et patientes souffrances d'un amant sans reproche ne constituent pour lui aucun titre à la bienveillance de sa bergère. C'est en vain que l'infortuné Adraste vient se plaindre à la nymphe Léonide des rigueurs de la bergère Doris, une aimable per-

sonne qui ne compte guère plus d'un demi-siècle (rassurez-vous, Messieurs : le siècle gaulois n'était que de trente ans) ; c'est en vain qu'il expose son martyre dans un long couplet d'une sincérité émue et d'une délicatesse exquise : « J'ai aimé cette bergère depuis le berceau... J'ai souffert ses dédains ; j'ai patienté que son amitié devant mes yeux fût toute à un autre. La longueur du temps ne m'a point diverti de mon dessein; ses rigueurs ne m'en ont point distrait, et je n'ai pu toutefois jusques ici lui faire changer la moindre de ses cruautés. Je sais que les défaveurs qu'elle me faisait étaient par elle mises en compte des faveurs à Palémon, qu'ensemble ils se sont moqués de mon amour et de ma patience. Mais... plus je rencontrais à son service de difficultés et de peines, plus se renforçait la violence de mon affection. Dieux! qu'un homme atteint de ce mal est peu sage, et combien a-t-il peu de pouvoir de rechercher guérison, puisque même sa volonté n'y peut consentir ! Tous ceux qui me conseillaient contre Amour étaient mes ennemis déclarés ; et quoique l'espérance même ne pût trouver place parmi mes désastres, mon affection toutefois s'est-elle changée ? s'est-elle lassée ? ou seulement s'est-elle alentie ? Nullement, grande Nymphe : j'aimerais mieux la mort que de diminuer ma flamme de la moindre étincelle qui me brûle. Elle m'a vu souvent fondre en pleurs devant elle ; elle m'a vu tomber à ses pieds hors de sentiment. Mais ni mes pleurs, ni ma prochaine mort, n'ont rien davantage acquis envers elle qu'un mépris et une moquerie, de laquelle un juste ressentiment m'eût pu faire prendre vengeance sur Palémon, si mon amour eût pu consentir que j'eusse voulu déplaire à cette cruelle. » C'est en vain que ce parfait amant croit trouver un espoir dans la rupture

de Doris avec Palémon : « Elle vous a dit qu'elle avait aimé Palémon, parce qu'elle avait jugé être très raisonnable d'aimer celui de qui l'on est aimé. C'est suivant son jugement même que je requiers le vôtre, ô grande Nymphe, vous jurant par elle-même, qui est bien le plus grand serment que je puisse faire, que jamais beauté ni destin ne causèrent une plus grande, plus sincère ni plus fidèle amour que celle d'Adraste envers la belle Doris. » La bergère soutient que la femme n'est nullement tenue de répondre à l'amour d'un homme qui se consume pour elle, et la nymphe Léonide lui donne raison, car elle rend en ces termes son arrêt : « Nous ordonnons que l'infortuné et patient Adraste élise d'être à jamais exemple d'une fidèle et infructueuse affection, en continuant celle qu'il porte à Doris sans être aimé, ou que, rompant ses premiers liens par l'effort du dépit ou du désespoir, il satisfasse à l'amitié de la bergère Byblène, dont il est aimé. » A peine Adraste a t-il entendu cet arrêt impitoyable, qu'il tombe à terre, comme mort.

Messieurs, ce noble et pur roman de l'*Astrée* fut — que les temps sont changés ! — le livre défendu que cachaient dans leurs pupitres les petits collégiens d'alors, comme Patru et La Fontaine. Chose rare en ce temps, il passa même les frontières ; car, à Londres, Tristan devait en entretenir cinq à six heures par jour la jeune Anglaise à laquelle il enseignait le français, et il se fonda en Allemagne une aristocratique *Académie des vrais Amants*, dont chaque membre prit le nom d'un personnage de l'*Astrée*. Mais ce qu'il importe surtout de noter ici, c'est que, grâce à Honoré d'Urfé, durant deux siècles, la littérature française va reposer presque exclusivement sur l'amour.

Cependant, sous Louis XIII, quelques libertins regrettaient les mœurs agréablement déshonnêtes du règne précédent, et estimaient insipide d'aimer « à la vieille gauloise » ou « comme les chevaliers de la Table Ronde». Un seul, parmi les bergers de l'*Astrée*, trouvait grâce devant eux, cet Hylas, qui fait un éloge si piquant de l'inconstance, et qui est l'ancêtre direct de notre don Juan. Mais ces amants, si peu platoniques et si peu désireux de rester sans reproche, étaient bien obligés de déclarer leur *braise* (c'est sous Louis XIV seulement qu'on déclarera sa *flamme*) dans le langage qui plaisait à leurs contemporaines, et le langage des précieuses était le plus raffiné et le plus ridicule du monde.

Partout ces concetti et ces métaphores bizarres que venait de mettre à la mode le cavalier Marin : toute femme est un « soleil », et ce « soleil » donne de « l'ombrage » à l'amant jaloux ! Le serviteur doit appeler les seins de sa maîtresse « deux petits monts de lait » ou tout au moins « d'albâtre » ; et, dans son *Office de la Vierge*, Tristan invoque même les « deux montagnes de neige » de sainte Agathe !

On se récrie, on se pâme à des pointes comme celle qui termine cette épigramme de Scudéry sur la *pierre calamite*, aujourd'hui l'*aimant* :

La pierre calamite
Tire le fer à soi ;
Tes vertus, ton mérite
En font autant de moi ;
Et ces deux qualités ont en nous leur essence :
Toi, pierre en dureté, moi du fer en constance.

On adore les « équivoques », c'est-à-dire les jeux de mots ; écoutez ce dialogue entre deux personnages

d'une pastorale de Scudéry, qui se promènent dans un parc :

SYLVIE.

Les œillets et les lis se rencontrent ici.

LYGDAMON.

Oui, sur votre visage, et dans moi le souci.

SYLVIE.

Que ces bois d'alentour ont de routes diverses !

LYGDAMON.

Autant que mon amour éprouve de traverses.

Et le dialogue continue ainsi durant cinquante vers !

Mais nulle part ce contraste piquant entre la brutalité du sentiment et le raffinement du langage, qui est la très curieuse caractéristique de l'époque, n'apparaît plus à plein que dans une scène du *Trompeur puni* du même Scudéry. Le grand Corneille a vanté « l'éclat infini » de cette tragi-comédie, tirée des « beaux romans d'*Astrée* et de *Polexandre* » ; et, de fait, elle rachète aujourd'hui encore en partie l'énormité de ses défauts par la vivacité de la couleur et par une sorte de souffle lyrique. Arsidor entraîne Nérée à l'ombre d'un bois d'ormeaux :

Viens, ma belle déesse, et vois dans la fontaine
Ces arbres d'alentour tracer leur ombre vaine ;
Souffre qu'en ce ruisseau, par un soin diligent,
Je fasse parmi l'or distiller de l'argent ;
Que, lavant tes cheveux, cette onde ait l'avantage
De prendre la couleur du beau sable du Tage ;
Lors, faisant un miracle au bord de ce ruisseau,
On verra le Soleil au signe du Verse-eau.

Viens compter le sablon de cette eau transparente ;
C'est le nombre des maux dont tu fais l'ignorante.
Viens voir dans ce cristal, où je sens m'embraser,
Comme quoi, sans couleurs, on peut peindre un baiser.
Viens-t'en fouler ces fleurs, qui penchent à la vue
De celles dont le ciel libéral t'a pourvue.
Viens tromper le Zéphyre, amoureux de Philis,
En lui montrant ce teint de roses et de lis :
Il te prendra pour elle... Ah ! je suis misérable,
Car tes perfections n'ont rien de comparable :
Que l'on cherche l'objet le plus rempli d'attraits,
Que l'on fasse un portrait de tous les beaux portraits,
Les grâces de Vénus, celles de la nature,
Le plus vif coloris qui soit en la peinture,
L'albâtre, le corail, le visage d'Amour,
Les étoiles, la lune, et la clarté du jour,
Les perles, les rubis, toutes les fleurs ensemble,
N'ont rien qui soit si beau, ni rien qui te ressemble...

NÉRÉE.

Garde qu'une louange excessivement prise,
Me donnant trop d'orgueil, fasse qu'on te méprise.

ARSIDOR.

Pour redouter ce mal, ton œil est trop bénin,
Et l'abeille des fleurs ne fait point de venin...
Mais, au nom de ce dieu que j'ai dans la pensée,
Pour soulager un peu mon ardeur insensée,
Allons dans cette grotte, où, comblé de plaisir,
Je promets de régler mes feux sur ton désir ;
Parmi l'obscurité qui règne dans cet antre,
Où jamais, par respect, l'éclat du soleil n'entre,
Si la honte est mêlée avecque tes appas,
Ta rougeur dans ce noir ne s'apercevra pas.
Ne crains point d'y parler de notre amour secrète :
Pour le redire après, la roche est trop discrète ;
En faveur du plaisir qui ravira nos sens,
Elle deviendra sourde à nos derniers accents.
Au reste, ne crois pas que nul pénètre en elle :
Nous mettrons sur la porte Amour en sentinelle,
Qui, sans nous voir lui-même, étant privé des yeux,
Défendra par ses traits d'approcher de ces lieux.

Vous pouvez en être assurées, Mesdames : en dépit du souvenir de l'*Enéide*, ce joli couplet de la grotte a grandement effarouché la pruderie des précieuses, qui se posaient en jansénistes de l'amour, et qui, avec le langage, prétendaient épurer les mœurs. Toutes elles avaient pris pour modèle dans l'*Astrée* Sylvie, la nymphe insensible, qu'aucun soupirant, aucun « mourant » ne peut attendrir ; et, voulant donner un grand exemple, Julie d'Angennes fit attendre sa main à l'amoureux Montausier dix ans entiers, stage inouï même chez les flegmatiques habitants des pays septentrionaux. Pour écarter toute familiarité, l'hôtel de Rambouillet va en outre réformer le costume féminin. Arsidor conduisait Nérée le bras passé sous son épaule, à la mode du vieux temps. Les précieuses élargiront leurs jupes à tel point qu'il faudra renoncer à cette aimable coutume, et on les verra désormais s'avancer la main vertueusement étendue sur le poing fermé de leur cavalier.

Adresser une déclaration à des personnes si imposantes par la rigidité de leur vertu et par l'ampleur de leur costume n'était pas chose aisée, et cet aveu — rappelez-vous ce que dit la Madelon de Molière — était invariablement suivi d'un prompt courroux, qui bannissait pour un temps l'amant audacieux. Voilà pourquoi, sous le règne de Louis XIV, à cause de la règle des vingt-quatre heures, qui voulait que l'action fût prise tout près de son dénouement, nous trouvons dans les comédies si peu de déclarations d'amour. Aucune ressemblance d'ailleurs entre ces rares déclarations et celle du *Trompeur puni* que vous venez d'entendre : plus d'images ; aucune effusion lyrique ; à la place, d'ingénieuses dissertations et des raisonnements subtils. C'est que la société oisive, réunie au Louvre ou

dans Versailles, se complaît maintenant à la galanterie, à ce que j'appellerai l'amour des salons, où ce n'est pas le cœur qui parle au cœur, mais l'esprit qui parle à l'esprit ; on aime à se faire valoir par des analyses psychologiques délicates et patientes, dont on résume ensuite les résultats sous forme de maximes concises et pleines. Vous avez pu entendre ici même une héroïne de Quinault soupirer délicieusement ce vers :

Tout parle dans l'amour, jusqu'au silence même ;

Mme Deshoulières disait, avec plus de profondeur et non moins de finesse :

Tant que l'on hait beaucoup, on aime encore un peu.

Mais vous chercheriez en vain dans ces dissertations et dans ces maximes un cri de passion, et tous ces amants raisonneurs sont condamnés en bloc par un vers de leur poète favori, le très spirituel Quinault :

Qui sait comme on raisonne ignore comme on aime.

Le modèle de ces amants adroitement galants et tendrement respectueux me paraît être le prince Agénor dans l'*Astrate*, du même Quinault ; c'est un véritable petit-maître revêtu par le poète tragique d'un costume vaguement tyrien. La reine, à laquelle il avait été fiancé par le feu roi, son père, vient de reculer la date de leur union, et le couplet habilement discret, dans lequel le prince exprime ses regrets, mais comprime ses reproches, me semble être le chef-d'œuvre de cette poésie spirituelle et musicale, mais abstraite et monotone :

Je n'entends que trop bien tout ce que me veut dire
Le délai rigoureux du bonheur où j'aspire !

Je vois ce qui vous rend mon hymen sans appas :
L'hymen déplaît toujours, quand l'époux ne plaît pas.
Mais, à quoi que m'expose un si cruel supplice,
Faut-il pas se connaître, et se faire justice ?
Dois-je m'en prendre à vous ? Puis-je vous en blâmer ?
Si je n'ai pu vous plaire, avez-vous dû m'aimer ?
Et s'il manque à mes feux le secours d'un mérite
Dont la force en secret pour moi vous sollicite,
Si je n'ai pas su l'art de toucher votre cœur,
Si vous n'y sentez rien qui parle en ma faveur,
Rien qui cherche à répondre à mon amour extrême,
La faute en peut-elle être ailleurs que dans moi-même ?
Bien que l'ordre d'un prince ait flatté mon espoir,
Je n'aime pas si mal que de m'en prévaloir ;
J'en veux à votre cœur plutôt qu'à votre empire ;
Et, quoi qu'en ma faveur votre père ait pu dire,
Quoi qu'il vous ait prescrit au point de son trépas,
Le don du cœur est libre, et ne se prescrit pas.
Pour peu que de son choix la loi vous semble dure,
Vous pouvez au délai joindre encor la rupture ;
Eussé-je mille droits pour être votre époux,
Mon amour y renonce, et vous rend toute à vous.
Je vous met en pouvoir de vous choisir un maître.
Qui n'a point vos désirs n'est pas digne de l'être.
Votre cœur seul doit faire un choix si glorieux,
Et le vrai droit au trône est de plaire à vos yeux....
Madame, disposez du sceptre et de vous-même.
Seulement, s'il se peut, songez que je vous aime,
Et mériterais mieux que d'éternels tourments,
Si l'amour tenait lieu de mérite aux amants.
Je ne vous dis plus rien, Madame, et vais attendre
L'arrêt que sur mon sort il vous plaira de rendre.
Pour laisser votre choix en pleine liberté,
Je ne vous verrai plus qu'il ne soit arrêté,
Et veux vous épargner jusqu'à la violence
Que peut même en secret vous faire ma présence.

Jusqu'à la mort de Louis XIV, l'amour, pour les raisons que nous avons dites, restera dans la comédie un accessoire sans importance ou le fil ténu d'une intrigue toujours semblable. Marivaux, plus tard, le va bien peindre pour lui-même dans ses petites comédies délicates et charmantes, qui sont aux grandes tragédies

amoureuses de Racine ce qu'étaient aux chefs-d'œuvre de Praxitèle les délicieuses figurines de Tanagra ; mais ce qu'a voulu surtout noter Marivaux, c'est l'aube de l'amour, c'est l'éveil du sentiment dans une âme surprise; le jour où Silvia voit clair dans son cœur, le jour où la comtesse arrache enfin au marquis le mot que la timidité a retenu si longtemps sur ses lèvres, la pièce est finie ; de sorte que, dans le théâtre de Marivaux, tout entier fondé sur l'amour, il n'y a peut-être pas une véritable déclaration d'amour.

Il faut donc aller jusqu'au milieu du XVIIIe siècle pour voir se transformer la déclaration d'amour. En effet, c'est par une déclaration que s'ouvre la *Nouvelle Héloïse* de J.-J. Rousseau, et celle-là est d'un style très personnel et tout nouveau. Sans doute, comme le vieil Honoré d'Urfé, qu'il admirait tant, Rousseau a voulu faire de l'amour une vertu, et c'est avec la plume d'un moraliste que le concubin de Thérèse Levasseur a écrit son roman. Seulement cette vertu, que Rousseau adore, et dont le nom revient presque à chaque phrase sur les lèvres de ses héros, il ne l'appuie pas, comme Honoré d'Urfé, sur la base inflexible du devoir, mais sur une chose changeante et trompeuse entre toutes, le sentiment ; à ses yeux la passion est presque sainte par le seul fait qu'elle est dans la nature, qu'il divinise. Résultat : tout en adorant la vertu, le précepteur de Julie, Saint-Preux, dont le cœur est ardent et faible la chair, captive et prend par l'esprit et par les sens sa jeune élève, qui tombe dans ses bras, tout en adorant la vertu ; et la mère de Julie meurt du chagrin de voir déshonorée une fille pourtant si vertueuse.

D'où vient l'irrésistible séduction qu'a exercée sur tant d'âmes cette œuvre trouble et troublante ? De ce

fait qu'elles y trouvaient non plus une fiction et un jeu d'esprit, mais la réalité même de la vie intime, non plus un écrivain, mais un homme. Le *moi* puissant de Rousseau remplissait la *Nouvelle Héloïse ;* partout on entendait battre son cœur ; la sincérité constante du sentiment enflammait le roman tout entier, et les prosopopées et les apostrophes se fondaient et coulaient en une lave brûlante dans des pages d'une éloquence lyrique oubliée en France depuis Bossuet : « Puissances du ciel ! j'avais une âme pour la douleur, donnez-m'en une pour la félicité. Amour, vie de l'âme, viens soutenir la mienne prête à défaillir. Charme inexprimable de la vertu, force invincible de la voix de ce qu'on aime, bonheur, plaisirs, transports, que vos traits sont poignants ! Qui peut en soutenir l'atteinte ? Oh ! comment suffire au torrent de délices qui vient inonder mon cœur ? Comment expier les alarmes d'une craintive amante ? Julie... Non ; ma Julie à genoux ! ma Julie verser des pleurs !... celle à qui l'univers devrait des hommages, supplier un homme qui l'adore de ne pas l'outrager, de ne pas se déshonorer lui-même ! Si je pouvais m'indigner contre toi, je le ferais, pour tes frayeurs qui nous avilissent. Juge mieux, beauté pure et céleste, de la nature de ton empire. Eh ! si j'adore les charmes de ta personne, n'est-ce pas surtout pour l'empreinte de cette âme sans tache qui l'anime, et dont tous tes traits portent la divine enseigne ? Tu crains de céder à mes poursuites ? Mais quelles poursuites peut redouter celle qui couvre de respect et d'honnêteté tous les sentiments qu'elle inspire ? Est-il un homme assez vil sur la terre pour oser être téméraire avec toi ? Permets, permets que je savoure le bonheur inattendu d'être aimé... aimé de celle...

Trône du monde, combien je te vois au-dessous de moi ! »

Il est peu d'écrivains qui aient eu plus de disciples que Rousseau, et il en a encore. Mais ce que cherchèrent surtout à reproduire ses successeurs immédiats, ce furent son amour de la nature et sa sensibilité. Ils n'en firent qu'une inconsciente parodie. Rien de plus fade que les pastorales de Berquin, où une sentimentalité larmoyante s'attendrit sur des moutons trop blancs gardés par des bergers trop roses sous un ciel trop bleu. Jamais cette sensibilité de commande ne s'est plus étalée que pendant la Terreur : de la terre sanglante germa et s'épanouit une véritable floraison d'idylles, et c'est un des massacreurs de septembre, Fabre d'Églantine, qui a griffonné sur le revers d'un arrêt de mort l'amoureuse et sensible romance :

Il pleut, il pleut, bergère :
Rentre tes blancs moutons.

Une autre affectation — de celle-là Rousseau n'est qu'à demi responsable — caractérise encore cette époque : nourrie des lettres anciennes, elle prodigue les allusions historiques et les souvenirs mythologiques : c'est le temps où un père distingué doit appeler sa fille Volumnie et son fils Anacharsis ; où un mari galant — et ils le sont tous alors — adresse à sa femme ce madrigal flatteur : « Tu réunis à toi seule les beautés qui suffisaient aux trois Grâces. »

Les signes distinctifs de l'époque : goût de la nature, sensibilité mélancolique, abus de la mythologie, nous les allons retrouver dans les meilleures déclarations d'amour qui aient été rimées alors, dans les odes adressées par André Chénier à celle qui fut l'objet res-

pecté de son culte, à la jeune et pure Mme Laurent Lecoulteux :

Fanny, l'heureux mortel qui près de toi respire,
Sait, à te voir parler, et rougir, et sourire,
De quels hôtes divins le ciel est habité.
La grâce, la candeur, la naïve innocence
Ont, depuis ton enfance,
De tout ce qui peut plaire enrichi ta beauté.

Sur tes traits, où ton âme imprime sa noblesse,
Elles ont su mêler aux roses de jeunesse
Ces roses de pudeur, charmes plus séduisants,
Et remplir tes regards, tes lèvres, ton langage,
De ce miel, dont le sage
Cherche lui-même en vain à défendre ses sens.....

Le ciel t'a vue en ces prairies
Oublier tes loisirs, tes lentes rêveries,
Et tes dons et tes soins chercher les malheureux,
Tes délicates mains à leurs lèvres amères
Présenter des sucs salutaires,
Ou presser d'un lin pur leurs membres douloureux.

Souffrances que je leur envie !
Qu'ils eurent de bonheur de trembler pour leur vie,
Puisqu'ils virent sur eux tes regrets caressants,
Et leur toit rayonner de ta douce présence,
Et la bonté, la complaisance,
Attendrir tes discours, plus chers que tes présents !...

Ah ! si des douleurs étrangères
D'une larme si noble humectent tes paupières
Et te font des destins accuser la rigueur,
Ceux qui souffrent pour toi, tu les plaindras peut-être ;
Et les douleurs que tu fais naître
Ont-elles moins le droit d'intéresser ton cœur ?

Troie, antique honneur de l'Asie,
Vit le prince expirant des guerriers de Mysie
D'un vainqueur généreux éprouver les bienfaits.
D'Achille désarmé la main amie et sûre
Toucha sa mortelle blessure,
Et soulagea les maux qu'elle-même avait faits.

A tous les instants rappelée,
Ta vue apaise ainsi l'âme qu'elle a troublée.
Fanny, pour moi ta vue est la clarté des cieux ;
Vivre est te regarder, et t'aimer, te le dire ;
Et quand tu daignes me sourire,
Le lit de Vénus même est sans prix à mes yeux.

La tourmente révolutionnaire, en passant sur la France, a renversé la vieille société, avec ses lois, ses usages et ses mœurs. Sur ces ruines s'est élevée une société nouvelle et très différente. Le divorce, en détruisant l'indissolubilité du mariage, en a rendu le lien moins respecté. Jusqu'alors la comédie d'intrigue n'avait guère montré que l'adultère du mari, fantaisie éphémère d'un seigneur pour sa vassale ; et si, dans la farce, l'adultère de la femme avait été introduit, c'était à la cantonade, et pour que le public se pût gausser des Sganarelle et des George Dandin,

Race de Ménélas, qui ne finit jamais !

A la suite du divorce l'adultère de la femme pénétra dans la grande comédie de mœurs, où bientôt il allait s'installer en maître. On vit monter sur le théâtre ces séducteurs de profession, toujours prêts à profiter des avantages que leur donne l'âge ou le caractère du mari, et passés maîtres dans l'art de faire leur déclaration, toujours la même. Dès 1802, dans *l'Homme qui veut faire son chemin*, Picard avait indiqué les dangers que peut faire courir à la vertu d'une femme l'ambition, connue, de son mari. En 1823, Casimir Delavigne a repris et développé hardiment cette scène dans son *École des vieillards*, où le neveu d'un ministre, ayant usé du crédit de son oncle pour obtenir à Danville une place, vient demander à Mme Danville des remerciements et son... amitié, d'abord :

Puissé-je l'obtenir, cette amitié de sœur !
Moi, votre ami, Madame ! Ah ! fier d'un tel partage,
Que je devrais alors m'estimer davantage !
Votre ami ! quelle gloire, et quel charme à la fois,
D'en mériter le titre et d'en avoir les droits !
Respectable union, attachement sincère,
Lien durable et pur, que l'estime resserre !
Ah ! loin d'un monde vain où je vis sans plaisir,
Où je flotte incertain de désir en désir,
Que n'aurais-je à gagner dans ce commerce aimable ?
Ardent, léger, frivole, et quelquefois... coupable,
Je trouverais en vous un guide, un confident
Sage, mais sans rigueur, facile, mais prudent ;
Et vous n'auriez en moi qu'un disciple fidèle,
Enchaîné pour la vie aux pieds de son modèle.

Hélas ! il fut un temps où le duc se flattait de pouvoir inspirer à une femme un sentiment plus tendre que l'amitié :

Ah ! qu'un premier amour a sur nous de puissance !
J'aimai... C'était la grâce unie à l'innocence :
Naïve comme vous, elle charmait sans art.
Votre voix est la sienne ; elle avait ce regard ;
Et sa beauté, la vôtre à mes yeux la rappelle ;
Mais non, plus jeune alors, elle était bien moins belle.
Si sa grâce eût brillé de cet éclat vainqueur,
Aurais-je pu cacher le trouble de mon cœur ?
Mes traits, mes yeux, ma voix, tout, jusqu'à mon silence,
Eût de ma passion trahi la violence ;
Mais jeune, mais tremblant, la fuyant à regret,
Peut-être moins épris, j'ai gardé mon secret ;
Et depuis...

HORTENSE.

Quel motif peut vous forcer encore
A renfermer l'aveu d'un amour qui l'honore ?

LE DUC.

La peur de l'offenser m'a toujours retenu.

HORTENSE.

Comment ?

LE DUC.

Tout mon malheur ne vous est pas connu.

HORTENSE.

Quel nom pour une épouse est plus beau que le vôtre ?

LE DUC.

La femme qui m'est chère est l'épouse d'un autre.

HORTENSE.

Ciel !

LE DUC, *vivement.*

Et juste pourtant, j'estime, j'ai servi
Cet heureux possesseur du bien qui m'est ravi.
Mais celle que j'aimai, je l'aime, je l'adore ;
Le feu qui me brûlait aujourd'hui me dévore ;
Elle me voit, m'entend, j'ai bravé son courroux ;
Oui, je tombe à ses pieds, je vous aime, c'est vous !

Qui croirait aujourd'hui que cette scène, bien qu'Hortense repousse le duc avec indignation, ait paru immorale aux vertueux spectateurs de la Restauration ? Les romantiques leur en allaient montrer bien d'autres !

Ah ! les fougueux, les impétueux amants de Victor Hugo ! Tous pareils, car tous sont des répliques de ce Saint-Preux, que sa roture empêchait d'aspirer à la main de Julie : bâtards ou enfants trouvés, ils ont en haine la société, en marge de laquelle ils vivent ; déclamateurs et sincères, ils ont les mêmes effusions lyriques pour appeler leur maîtresse et la mort ; violents comme tous les faibles, ils se révoltent contre le ciel ; et, poussant jusqu'à leurs dernières conséquences les théories de Rousseau, leur amour sauvage brise la morale, la loi, le devoir.

Ces crimes passionnels, que Victor Hugo avait reculés dans les lointains de l'histoire, le bon Dumas les voit

dans la société de 1830 ; il soutient « que les passions sont les mêmes au XIXe siècle qu'au XVe et que le cœur bat d'un sang aussi chaud sous un frac de drap que sous un corselet d'acier » ; pour le prouver, il écrit *Antony ;* et voici comment son héros parle à sa maîtresse : « Adèle, je vous aime, entendez-vous ?... Si vous vouliez un amour ordinaire, il fallait vous faire aimer par un homme heureux !... Devoirs et vertu ! Vains mots !... Un meurtre peut vous rendre veuve. Je puis le prendre sur moi, ce meurtre !... Que mon sang coule sous ma main ou sous celle du bourreau, peu m'importe ! Il ne rejaillira sur personne et ne tachera que le pavé... Ah ! vous avez cru que vous pouviez m'aimer, me le dire, me montrer le ciel, et puis tout briser avec quelques paroles dites par un prêtre !... Partez, fuyez, restez, vous êtes à moi, Adèle ! à moi, entendez-vous ? Je vous veux, je vous aurai !.. Adèle ! Adèle ! Je le jure par ce Dieu que je blasphème ! par ma mère que je ne connais pas ! » Et là-dessus Antony prend Adèle, un peu de gré, beaucoup par force, puis, pour la sauver du déshonneur, il la tue. Et je ne sais pas s'il plairait d'être aimées ainsi à beaucoup de femmes, même parmi celles qui, dit-on, ne détestent pas d'être battues ; mais ce que je sais bien, c'est que le coup de poignard d'Antony est une dernière marque de son respect pour Adèle.

Ce respect de la femme, je ne le trouve plus dans les années sceptiques et positives qui suivent immédiatement l'époque romantique. Entre deux violences, Antony tombait aux genoux d'Adèle ; dans le *Caprice* d'Alfred de Musset, c'est debout et penché sur le fauteuil où elle est assise que, lui prenant la main, M. de Chavigny adresse à la meilleure amie de sa femme la

déclaration suivante : « Nous sommes seuls, vous êtes jeune et belle, et je fais de votre esprit et de votre cœur tout le cas qu'on en doit faire. Mille obstacles nous séparent, mille chagrins nous attendent, si nous essayons de nous revoir demain. Votre fierté ne veut pas d'un joug, et votre prudence ne veut pas d'un lien : vous n'avez à redouter ni l'un ni l'autre. On ne vous demande ni protestation, ni engagement, ni sacrifice ; rien qu'un sourire de ces lèvres de rose et un regard de ces beaux yeux. Souriez pendant que cette porte est fermée ; votre liberté est sur le seuil, vous la retrouverez en quittant cette chambre. Ce qui s'offre à vous n'est pas le plaisir sans amour, c'est l'amour sans peine et sans amertume ; c'est le caprice, puisque nous en parlons, non l'aveugle caprice des sens, mais celui du cœur, qu'un moment fait naître, et dont le souvenir est éternel. » Sans doute on ne saurait s'exprimer avec une grâce plus exquise ; mais sous l'élégance de ce langage se cache en somme la plus impertinente et la plus cynique des propositions, celle que nous entendions hier encore une grande dame faire crûment à un homme sur la scène de la Comédie Française : « Accordez-moi une heure de votre vie. »

Il était réservé à nos littérateurs contemporains d'inventer la déclaration d'amour presque sans paroles, la déclaration d'amour par gestes expressifs. Dans un petit roman, d'ailleurs plein de talent, M. Pierre Valdagne nous a présenté récemment une jeune veuve russe, étrangement belle sous ses cheveux d'or. C'est une honnête femme, venue à Paris pour faire soigner sa sœur malade. Jacques Ressergue rencontre les deux sœurs chez des amis communs, et s'offre aimablement à les mener le lendemain au musée du Louvre. Il arrive chez

Aline Avienoff, et, par hasard, la trouve seule. On cause de choses insignifiantes. Jacques fait à la jeune femme un compliment banal sur sa chevelure ; puis, brusquement, se trouvant debout derrière elle, il lui renverse la tête, et comme elle ouvre la bouche pour crier, il la lui ferme avec ses lèvres. Aline Avienoff se raidit, et alors commence entre eux une longue lutte, terrible et silencieuse, pendant laquelle le jeune homme murmure seulement de temps à autre : « Je vous déplais donc bien ! » Des points dans la narration indiquent que la lutte a cessé. Au moment des adieux, qui sont fort tendres, Jac ques donne à la veuve rendez-vous chez lui : « Mais où est-ce, chez vous ? » Et ils se mirent à rire à la pensée qu'ils s'étaient tant aimés en se connaissant si peu. » En vérité, voilà qui est furieusement brutal, et la chute est bien prompte, même préparée par l'alliance franco-russe. Les scènes de ce genre, — car on en trouverait plus d'une dans le roman contemporain, — se résument toutes dans la phrase si suggestive et si plaisante d'un entreprenant voyageur dans je ne sais plus quel vaudeville : « Après le tunnel, nous fîmes connaissance. »

Mais si l'homme ne tombe plus respectueusement à genoux, beaucoup s'en faut, devant la femme à qui il déclare son amour, n'est-ce pas un peu, Mesdames, la faute de celle-ci ? Après avoir été pour lui une déesse, ensuite une maîtresse, elle s'est faite volontairement son amie, puis sa camarade. Ne tend-elle même pas chaque jour davantage par ses revendications et par les transformations de son costume à devenir son camarade ? Qu'elle ne s'étonne point après cela s'il ne vient à aucun auteur dramatique l'idée d'agenouiller un jeune premier devant une dame en culotte de bicycliste !

LA MARIAMNE

DE

TRISTAN L'HERMITE

ET LE DÉCOR A COMPARTIMENTS (1)

MESDAMES, MESSIEURS,

Vers la fin de l'année 1629, une de ces troupes de comédiens qui couraient la France donna, avec le plus brillant succès, à Paris, des représentations d'une nouvelle comédie, intitulée *Mélite*, laquelle avait pour auteur un jeune avocat de Rouen, nommé Pierre Corneille. La vogue de la *Mélite* fut si grande que cette troupe s'établit définitivement dans la capitale, où le Théâtre du Marais devait bientôt devenir un rival redoutable pour l'Hôtel de Bourgogne.

Les comédiens du Marais avaient à leur tête un acteur de génie, Mondory, que l'admiration de ses contemporains avait surnommé « le Roscius auvergnat ». Ce petit homme, aux cheveux crépus, grandissait en scène

(1) *Conférence faite à l'Odéon.*

comme plus tard Lekain, tant était majestueuse la noblesse de son jeu très étudié. Il était poète lui-même, et tournait le vers avec une facilité agréable ; d'esprit très large et très ouvert, il allait prêter son théâtre, l'Odéon du XVIIe siècle, à toutes les tentatives des jeunes poètes. C'est ainsi qu'il représenta en 1634, avec un succès éclatant, la *Sophonisbe* de Mairet, qui est notre première tragédie prétendue régulière, et, ce qui vaut mieux, une belle œuvre. Au commencement de 1635, il s'installa dans le Jeu de Paume de la rue Vieille-du-Temple, où il allait attirer, en 1636, tout Paris, en jouant la *Mariamne* et *le Cid*.

Las des pastorales tirées de l'*Astrée*, qu'on lui apportait de tous côtés, Mondory demanda une tragédie d'amour, dans laquelle naturellement il eût un beau rôle, à un gentilhomme de Gaston de France, duc d'Orléans, à François L'Hermite, dit Tristan, qui venait de rentrer à Paris après de longs séjours dans les cours de Nancy, de Bruxelles et de Londres, faits pour le service de son maître, rebellé contre le roi Louis XIII (1). Il n'était pas alors une ruelle où l'on ne récitât avec admiration les exquis vers d'amour, pleins de tendresse et de passion, que le jeune poète venait de publier à la suite de ses *Plaintes d'Acante*. Il sembla à Mondory que celui qui savait mettre dans ses plaintes amoureuses une telle vérité et une telle profondeur de sentiment saurait aussi faire couler au théâtre les douces larmes de la pitié ; et l'événement prouva que Mondory ne se trompait point.

Très fier de sa naissance, Tristan, qui, disent les gé-

(1) Voir notre ouvrage intitulé : *Un Précurseur de Racine, Tristan l'Hermite*, A. Picard, éd., 1895.

néalogies, descendait par son père de Pierre l'Hermite, le prédicateur de la première croisade, et par sa mère, Élisabeth Miron, des comtes de Barcelone, hésita quelque temps d'exposer aux applaudissements et aux sifflets du public ses rimes aristocratiques. Il lui semblait, comme à Scudéry, comme à La Calprenède, que de telles bagatelles étaient indignes d'un gentilhomme, et qu'il aurait mauvaise grâce à vouloir acquérir de la réputation par quelques méchantes rimes plutôt que par l'épée qu'il avait l'honneur de porter au côté. Il se rendit cependant aux instances de Mondory, et n'eut pas lieu de le regretter ; nous non plus.

Tristan choisit pour sujet de sa pièce la touchante histoire de *Mariamne*, qui avait inspiré déjà une tragédie au vieil Alexandre Hardy. Voici la donnée que les deux poètes ont trouvée dans les *Antiquités judaïques* de l'historien Josèphe, très lu et très goûté au XVIIe siècle ; il descendait, comme l'infortunée Mariamne, des princes Asmonéens, des valeureux Machabées.

Hérode, un aventurier, un soldat de fortune, s'est élevé au trône de Judée, et, par amour autant que par politique, il a épousé la jeune et belle Mariamne, petite-fille, par sa mère Alexandra, du roi dépossédé Hyrcan. Tristan n'a pas jugé utile d'expliquer tout cela à un public auquel l'histoire de Mariamne était très familière ; mais il se pourrait bien qu'elle vous le fût moins, et je crois devoir, pour que l'œuvre vous semble claire, insister quelque peu sur les faits qui forment l'avant-scène. Pleine de dédain, de dégoût même, pour la basse origine de l'usurpateur, la fière et très chaste Mariamne n'aima jamais l'époux qui l'adorait. Elle avait un frère, Aristobule, très populaire à cause de ses dix-huit ans, de sa beauté et de ses malheurs. Redoutant pour lui-

même cette popularité, le tyran ordonna à ses amis de se baigner avec le jeune homme, et, en feignant de jouer avec lui, de le noyer. Puis il pleura abondamment son beau-frère, et lui fit de magnifiques funérailles. Peu de jours après, il condamnait à mort l'aïeul de Mariamne, l'ancien roi Hyrcan, un vieillard de plus de quatre-vingts ans. Ces deux crimes changèrent en haine le mépris de Mariamne pour Hérode.

Cependant, Auguste ayant invité le tyran à venir justifier devant lui sa conduite, Hérode, avant de partir, commanda secrètement à l'un de ses favoris, Soème, de faire périr Mariamne, si lui-même était frappé par Auguste : il ne supportait pas la pensée que cette femme, qu'il aimait du plus violent et du plus insatiable des amours, pourrait, lui mort, appartenir à un autre. Croyant apaiser la reine irritée, Soème lui révéla cet ordre sanguinaire, dans lequel il voyait une preuve d'amour. Mais Mariamne prit fort mal la chose, et, au retour d'Hérode, ne lui dissimula plus l'aversion morale et physique qu'elle éprouvait pour lui. De son côté, la sœur d'Hérode, Salomé, que blessaient chaque jour dans son orgueil de parvenue les dédains de la reine, cherchait à la perdre dans l'esprit du tyran, et multipliait contre elle les faux rapports et les accusations mensongères. Enfin elle suscita un échanson, qui vint déclarer au roi que Mariamne l'avait chargé de verser dans la coupe de son mari un philtre d'amour. Soupçonnant aussitôt une tentative d'empoisonnement, Hérode fait mettre à la torture l'eunuque de Mariamne, et apprend ainsi que Soème a trahi sa confiance ; alors une jalousie furieuse s'empare du malheureux : si Mariamne a pu arracher à Soème ce terrible secret, c'est qu'elle s'est donnée à lui. Il fait sur-le-champ exécuter Soème,

et assemble ses plus familiers amis pour juger l'empoisonneuse. Il l'accusa avec une telle violence que tous ceux qui étaient présents la condamnèrent à mort, voyant bien qu'il le voulait ainsi. Le roi hésita quelque temps à faire décapiter celle qu'au fond de son cœur il aimait encore, tout en la croyant coupable. Enfin Salomé, lui montrant le peuple prêt à se soulever en faveur de Mariamne, lui arracha l'ordre d'exécution. Mais, à peine Mariamne fut-elle morte qu'Hérode tomba dans la plus violente douleur ; sa raison même s'altéra, tellement que bien souvent, dit Josèphe, il commandait à ses serviteurs d'appeler sa femme Mariamne, comme si elle eût été encore en vie.

L'admirable sujet de drame passionnel, Messieurs ! Il est si beau qu'on prend, aujourd'hui encore, plaisir à lire la vieille *Mariamne* d'Alexandre Hardy, bien qu'elle soit écrite du plus épouvantable des styles, et qu'elle suive gauchement l'histoire pas à pas. Tristan, lui, tout en respectant l'histoire aussi scrupuleusement que l'exigeaient les spectateurs d'alors, a construit sa tragédie d'une façon toute personnelle, et, dès son début, il s'est révélé veritablement homme de théâtre. Il a su, beaucoup mieux que Hardy, dégager les principaux éléments du drame, et couper adroitement ses actes de façon à soutenir l'intérêt ; il a enfin modifié si habilement l'ordre des faits historiques que, au lieu d'être des accidents fortuits, ils deviennent le résultat logique et inévitable des passions mises en jeu.

L'ouverture de la *Mariamne* est une des plus originales et des plus saisissantes que je connaisse au théâtre. Ce songe, que nous retrouverons dès lors dans toutes les tragédies classiques et pseudo-classiques, Tristan, avant de nous le conter, le fait en quelque sorte mi-

mer sous nos yeux par son personnage. Hérode est là, étendu sur son lit, dans un sommeil agité et fiévreux ; il se débat, lève le bras comme pour repousser un ennemi invisible, jette un cri, et s'éveille en sursaut, éperdu de colère et d'horreur ; il apostrophe l'ombre d'Aristobule, qu'il a cru voir en rêve, et sous sa confiance affectée on sent percer une crainte secrète. Il a peur de sa solitude, il appelle, et à sa voix troublée accourent le capitaine des gardes, Phérore, frère d'Hérode, et Salomé, leur sœur. Jouée par Mondory, cette courte scène produisit une impression si profonde que Tristan a donné à son *Osman* une ouverture presque semblable.

Tout d'abord Phérore et Salomé, pour rassurer leur frère, se rient de ceux qui cherchent des présages dans les songes ; puis, voyant qu'ils peuvent tirer parti contre Mariamne du rêve terrible qui épouvante Hérode, ils lui montrent dans cette vision un avertissement du ciel, qui le met en garde contre les menées de sa femme. Mais contre eux Hérode défend Mariamne : il se plaît à voir dans les dédains de la reine simplement un effet de sa froideur naturelle :

> Toute cette rigueur vient de sa chasteté,

et, confirmé dans son amour par les efforts mêmes qu'on fait pour l'animer contre Mariamne, il appelle Soème, et lui donne l'ordre de faire venir la reine, dont il ne saurait plus longtemps rester éloigné : qu'importe, si elle a tenu les propos qu'on lui prête ?

> ..... Sa bouche, avec un seul baiser,
> Quand elle aurait tout dit, pourra tout apaiser !

Mais Mariamne se révolte contre l'ordre du roi ; elle se répand en plaintes contre le bourreau des siens, sans

voir, l'imprudente, que Salomé est là, qui l'épie et qui l'écoute. Alors se joue entre les deux femmes une scène excellente et très neuve dans une tragédie, sur laquelle j'appelle toute votre attention. Élevé au Louvre même, avec les enfants de Henri IV, Tristan a vu la cour d'Hérode à travers celle de Louis XIII, et il nous montre à Jérusalem des pages, des demoiselles d'honneur, des gentilshommes de la chambre, des chevaliers d'honneur, et l'étiquette de la cour de France. Il y a plus : il est impossible qu'en peignant Mariamne il n'ait pas songé à la reine Anne d'Autriche elle-même. Toute la cour avait connu une scène odieuse, dont le Louvre avait été le théâtre. Excité par sa mère, Marie de Médicis, Louis XIII avait accusé la reine de vouloir attenter à ses jours afin d'épouser Monsieur, et il avait imposé à sa femme l'humiliation de comparaître devant son conseil pour se justifier. Anne d'Autriche refusa de se défendre, et se contenta de répondre sur un ton méprisant qu'en épousant le duc d'Orléans au lieu du roi elle n'aurait point assez gagné au change. C'est l'attitude hautaine que vous verrez tout à l'heure à Mariamne dans l'acte du jugement. Eh bien ! surveillée, espionnée, attaquée par sa belle-mère, la fière Anne d'Autriche ne pouvait se venger qu'en accablant des marques de son dédain, elle, petite-fille de Charles-Quint, la fille de ces marchands enrichis qui s'appelaient les Médicis. Elle s'est jouée souvent alors, au palais de nos rois, la jolie scène que Tristan n'a trouvée ni dans Josèphe, ni dans Hardy, et qu'il a placée au second acte de sa *Mariamne*. La reine traite avec une arrogance froide la sœur de l'usurpateur ; elle la laisse debout devant le fauteuil où elle-même vient s'asseoir ; et alors commence, entre les deux ennemies, un duel de mots à

double entente admirablement réglé, où chaque réplique frappe et blesse, où, sous l'ironie souriante de la forme, on sent gronder une haine sourde, prête à tout. Et, en effet, à peine Mariamne s'est-elle rendue chez le roi, bien résolue à lui signifier qu'ils seront désormais étrangers l'un à l'autre, que Salomé donne à l'échanson, payé par elle pour accuser Mariamne, ses dernières recommandations. Elle appuie auprès d'Hérode l'accusation, et le roi, encore tout irrité des mépris que Mariamne vient d'opposer à ses tendresses, fait instruire le procès de la reine, et commande à l'échanson de se tenir prêt à comparaître. L'action est engagée, et l'acte se termine d'une façon très saisissante.

Le troisième acte est d'un dessin admirable, et renferme une scène qui est de toute beauté. Condamnée par les juges, sur la décision desquels a pesé la volonté d'Hérode, Mariamne se réjouirait d'échapper par la mort à l'odieux amour du tyran, si elle ne devait pas laisser d'innocents orphelins. A cette pensée elle verse quelques larmes, et ces belles larmes troublent profondément le cœur d'Hérode. Il écarte le tribunal ; il pardonne à celle qui a voulu le tuer et qu'il aime toujours. Alors l'imprudente Mariamne laisse échapper la parole qui va la perdre : elle sait qu'Hérode avait donné l'ordre de la faire périr, s'il tombait lui-même sous la justice d'Auguste. « D'Auguste ? » Sur ce cri d'Hérode la scène évolue brusquement. Pour que Soème ait trahi un pareil secret, il faut que la reine ait été sa maîtresse ! Et déjà Hérode a oublié l'accusation d'empoisonnement devant le soupçon d'adultère. Une jalousie forcenée le torture : tandis qu'on emmène en prison Mariamne, il essaie d'arracher à Soème enchaîné l'aveu qui fera tomber la tête de la reine ; et, porté par ses dénégations

au paroxysme de la fureur, dans un langage de l'énergie la plus brutale, il donne ordre qu'on le traîne au supplice, lui et l'eunuque de la reine, qu'on vient d'amener tremblant à ses pieds. Acte dramatique s'il en fut, dont toutes les péripéties, savamment ménagées, sont exclusivement produites par les mouvements contraires de la passion d'Hérode.

A cette explosion de rage succède, comme il fallait s'y attendre, un abattement mélancolique. Hérode voudrait encore pardonner à la coupable ; il le peut sans honte, car, si elle l'a voulu empoisonner,

> L'adultère n'est pas trop bien vérifié :
> Soème, en expirant, s'en est justifié.

Et timidement il insinue que la détention perpétuelle serait peut-être pour Mariamne un supplice plus cruel que la mort, lui qui s'indignait tout à l'heure contre un juge trop porté à une indulgence relative. Il faut que Phérore et surtout Salomé, déployant toute leur habileté haineuse, fassent valoir auprès du roi les considérations politiques les plus puissantes pour qu'il se décide à donner l'ordre d'exécuter la sentence.

A peine l'a-t-il donné, cet ordre, qu'il désirerait le révoquer; mais Salomé n'a point perdu de temps : l'innocente Mariamne est déjà morte, et, à cette nouvelle, Hérode, déchiré par les remords, tombe dans le plus violent désespoir : il veut se tuer ; il accable d'imprécations terribles les Juifs, qui ne vengent pas, sur le tyran qu'il est, leur reine légitime ; il chasse, avec des menaces furieuses, Phérore et Salomé ; et puis il oublie que Mariamne est morte, et la réclame ; et tout à coup une vision la lui figure dans le ciel :

> On voit un tour de sang dessus sa gorge nue.

Il lui demande pardon ; il pleure ; il veut la rejoindre, ses mains battent l'air, et il retombe lourdement entre les bras des gentilshommes de sa maison.

Ainsi la tragédie a été conduite d'une marche sûre jusqu'à son dénouement nécessaire par les passions opposées des principaux personnages.

Je ne vous dissimulerai pas cependant que l'on a pu relever jusqu'à trois fautes dans le plan de la *Mariamne*.

Dans l'exposition, Phérore fait au tyran, pour calmer l'inquiétude où il le voit, une bien amusante dissertation médicale sur les causes des songes ; elle repose sur les théories d'Ambroise Paré, et l'abbé d'Aubignac et Scudéry en admiraient fort la science profonde. Cette influence des quatre humeurs que la médecine reconnaissait alors dans l'homme : le sang, le flegme, la bile jaune et la mélancolie, Molière d'ailleurs, ce grand ennemi des médecins, l'admettait lui-même, et dans *le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux* il s'en est servi pour nettement opposer Alceste à Philinte :

> Mon flegme est philosophe autant que votre bile.

Mais il faut bien dire aussi, avec l'abbé d'Aubignac, que cette dissertation de Phérore, si vantée, fait longueur et impatiente le spectateur, pressé qu'il est d'entendre le récit du songe dont il voit Hérode si troublé.

La deuxième faute est plus grave. Tristan, ayant très adroitement resserré en trois actes les quatre premiers actes de la *Mariamne* de Hardy, s'est trouvé embarrassé pour « fournir », comme on disait alors, son quatrième acte. Heureusement Josèphe lui indiquait deux scènes, dont il a tiré un assez bon parti, bien que la seconde soit fort étrange. La mère de Mariamne, la très politique et très prudente Alexandra,

craignant d'être enveloppée dans la ruine de sa fille, vient se placer sur le chemin de l'échafaud, et, quand Mariamne s'avance pour l'embrasser avec de douces et touchantes paroles de consolation, elle a le triste courage de la repousser, de l'accabler d'injures et de lui reprocher hautement le crime dont elle la sait innocente. La situation est dramatique, et la sortie de Mariamne, qui a compris la ruse de sa mère, d'une simplicité et d'une grandeur admirables. Mais il n'avait jamais encore été question d'Alexandra dans la pièce ; nous ignorions son existence ; aussi, quand cette vieille dame, inconnue de nous, vient, la main appuyée sur le poing de son chevalier d'honneur, nous révéler la haine qui l'anime contre Hérode, et brusquement s'écrie :

> O grand Dieu ! je t'invoque au fort de ma misère.
> Veuille prendre la fille et conserver la mère !

cela est si inattendu et si brutal que nous faisons un sursaut d'étonnement. Très effrayée de voir que rien dans la pièce n'a pu faire prévoir une situation si neuve et si extraordinaire, la jeune fille qui est chargée du rôle très court, mais très difficile, d'Alexandra, m'a demandé de vous parler de cette scène ; et je le fais d'autant plus volontiers qu'aucun exemple ne vous saurait mieux montrer la nécessité des préparations au théâtre.

La troisième faute que l'on a relevée dans la *Mariamne* ne m'en paraît pas une, à moi, je vous l'avoue. « Il faut, dit Corneille, réserver au cinquième acte toute la catastrophe, et même la reculer vers la fin autant qu'il est possible. L'auditeur, qui la sait trop tôt, n'a

plus de curiosité, et son attention languit durant tout le reste. Le contraire s'est vu dans la *Mariamne*, dont la mort, bien qu'arrivée dans l'intervalle qui sépare le 4e acte du 5e, n'a pas empêché que les déplaisirs d'Hérode, qui occupent tout ce dernier, n'aient plu extraordinairement ; mais je ne conseillerais à personne de s'assurer sur cet exemple. Il ne se fait pas des miracles tous les jours. » Il me semble, Messieurs, que Corneille ne s'est pas rendu compte des raisons pour lesquelles toute cette fin de la *Mariamne* demeure si pathétique, bien que nous soyons instruits déjà de la mort de la reine : le principal personnage de la tragédie, en effet, ce n'était pas cette sorte de martyre, qui a trouvé dans la mort une délivrance ; c'est son bourreau, qui l'a tuée parce qu'il l'adore, et qui mourra parce qu'il l'a tuée. Et la preuve que le récit de la mort de Mariamne est beaucoup moins fait pour émouvoir directement le public que pour lui mettre sous les yeux l'effet produit sur Hérode par le supplice de sa femme, c'est que dans cette longue narration Narbal ne craint pas de donner place à cette même entrevue de Mariamne et d'Alexandra, que les spectateurs ont applaudie sur la scène au quatrième acte ; mais chacun de ces détails enfonce plus profondément la lame qui déchire le cœur d'Hérode ; et ses fureurs et sa folie, dont Racine se souviendra au dernier acte d'*Andromaque* et dans le récit final de *Britannicus*, ne semblaient pas trop longues, parce qu'on les attendait, parce que le poète les avait su faire désirer. Il n'y avait donc pas de miracle, parce que, dans ce cas tout exceptionnel, il n'y avait pas eu de faute ; et il n'y avait pas eu de faute, parce que toute la pièce avait préparé ce dernier acte. Quand Mondory le jouait, dit un écri-

vain du XVIIe siècle (1), « le peuple ne sortait jamais que rêveur et pensif, faisant réflexion à ce qu'il venait de voir, en quoi on a vu quelque crayon de ces fortes impressions que faisait autrefois la tragédie grecque ».

Ce rôle superbe, mais écrasant, Mondory ne le joua que du printemps de 1636 au mois d'août 1637 ; il tomba, un jour, frappé d'apoplexie en scène, tandis qu'il prononçait les foudroyantes imprécations d'Hérode contre les Juifs, de la difficulté desquelles les célèbres imprécations de Camille, directement imitées de la *Sophonisbe* de Mairet, ne vous peuvent donner aucune idée.

Comme *le Cid*, dont elle balançait le jeune succès, la *Mariamne* survécut à ce coup, qui l'aurait pu tuer. L'intérêt du sujet, l'habileté avec laquelle est dessiné le rôle de l'astucieuse et vindicative Salomé, le Jago de cet autre Othello qu'est Hérode, l'élégance toute racinienne des stances et d'une prière de Mariamne au IVe acte, une étude déjà très pénétrante de l'amour et de la jalousie, un dénouement très pathétique, tout cela réuni assura à la *Mariamne* de Tristan une vogue de près d'un siècle, et J.-B. Rousseau, en 1731, se flattait encore de la faire réussir au théâtre, en la retouchant un peu, alors que venaient de tomber les *Mariamnes* de Voltaire et de l'abbé Nadal.

Ce n'est pas la *Mariamne* revue par J.-B. Rousseau que vous allez entendre, Messieurs. Il l'a trop habillée à la mode du XVIIIe siècle, remplaçant fréquemment une expression pleine de vérité et d'énergie par la plus

(1) Le P. Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* (1674), liv. II, art. XIX.

banale des périphrases. Il m'a paru que cette tragédie Louis XIII devait être représentée devant vous à peu près telle qu'elle avait été composée. *Le Cid*, écrit tandis que se jouait dans tout l'éclat de sa nouveauté la tragédie de Tristan, vous a d'ailleurs familiarisés avec ce bizarre mélange de vulgarité naturelle et de préciosité acquise, qui caractérise le style de l'époque. Seulement, comme Tristan nous dit lui-même qu'il a recherché dans sa *Mariamne*, et dans cette tragédie-là particulièrement, la vérité et le naturel, il nous a paru que nous pouvions élaguer sans scrupule certains morceaux précieux, purs hors-d'œuvre, qui semblaient plaqués pour faire pousser des *Ah !* d'admiration à l'hôtel de Rambouillet, et qui auraient produit sur vous une tout autre impression. J'ai pensé au contraire qu'il fallait conserver soigneusement certaines expressions basses et communes, qui étaient des traits de caractère :

> Il mordra l'hameçon sans s'en apercevoir...
> Je vais donner le branle et pousser à la roue...
> L'occasion paraît : prends-la par les cheveux...
> Je trouve que ce philtre est de mauvaise odeur.

Tous ces vers sont dans le rôle de Salomé, la parvenue, que le poète voulait opposer à la fille des rois.

J'aurais voulu maintenir aussi certains détails, qui achevaient de dater l'œuvre, et lui conservaient son cachet très particulier : Hérode s'est-il évanoui, son capitaine des gardes lui veut jeter de l'eau sur le visage ; Alexandra a-t-elle horreur de l'odieuse comédie qu'elle vient de jouer, son repentir s'exprime par ce vers étrange :

> Je vais me mettre au lit, ou plutôt au cercueil.

C'est que, Mesdames, un usage du vieux temps n'était pas encore entièrement oublié, qui voulait qu'on prît le lit comme aujourd'hui l'on prend le deuil (1). Quand, en 1456, était mort le duc de Bourbon, sa fille, Mme de Charolais, resta six semaines étendue sur son lit à recevoir les compliments de condoléance. « Je vais me mettre au lit », signifiait donc pour Alexandra : « Je vais déclarer hautement que j'avoue ma fille, dussé-je payer de ma tête cet aveu », et ce sentiment nous réconciliait un peu avec elle. Mais les artistes ont craint que, malgré les explications du conférencier, ces détails, aujourd'hui si extraordinaires, ne vous fissent sourire, quand ils se présenteraient. Après n'avoir pris d'abord à la vieille tragédie qu'un intérêt de curiosité, ils ont trouvé, pendant les répétitions, que de la vétusté du langage se dégageaient des sentiments assez émouvants et assez beaux pour que la *Mariamne* pût encore exciter la terreur et la pitié, et ils m'ont demandé de retrancher la courte scène de l'eunuque et tous les détails qui risquaient trop de détruire l'unité d'impression. Voilà comment la *Mariamne* va être représentée devant vous, nullement modifiée dans sa contexture ou dans son vieux langage, mais allégée d'environ trois cents vers.

En revanche, elle va vous être montrée, non pas dans des décors successifs, comme lorsque Louis XIV, qui aimait beaucoup la tragédie de Tristan, se la faisait jouer à

(1) Dans *l'Hypocondriaque ou le Mort amoureux*, tragi-comédie écrite en 1628 par Rotrou sur une histoire véritable, on voyait au IVe acte Cloridan étendu sur son lit, dans le deuil où l'avait plongé la mort de Perside ; et Tristan dans ses *Lettres mêlées* (1642) fera dire encore à Dorinde (p. 291) : « Je m'en allai me mettre au lit pour y pouvoir secrètement soupirer et pleurer mon aventure. »

Versailles, avec la veuve de Molière dans le rôle de Salomé, mais dans le décor à compartiments, où elle fut donnée pour la première fois sur le théâtre du Marais, au printemps de 1636. Il me reste à vous parler de cette intéressante restitution, dont M. le directeur de l'Odéon a pris l'initiative et m'a prié de m'occuper avec lui.

Quand les Confrères de la Passion s'étaient établis, en 1548, à l'hôtel de Bourgogne, ils avaient été contraints par l'étroitesse de la scène à modifier le système compliqué de décoration dans lequel ils représentaient les *Mystères*. Mais cette scène, pour être réduite, ne l'était pas au point qu'on n'y pût encore dresser plusieurs mansions, c'est-à-dire plusieurs compartiments distincts, avec des décors séparés et figurant des endroits divers. Le nombre ordinaire de ces mansions, quelquefois dépassé, était de cinq: une au fond, et deux de chaque côté, celles ci ne faisant point face au public, mais se faisant face les unes aux autres, à peu près comme des personnes qui vont danser un quadrille.

C'est ainsi que vous voyez ici, Mesdames, au fond, la salle du trône, celle où va siéger, au troisième acte, le tribunal qui condamnera Mariamne.

Au premier plan, à votre gauche, ce lit vous a indiqué déjà que vous aperceviez la chambre d'Hérode. En face, à votre droite, est celle de Mariamne. Ces deux chambres sont, vous le voyez, ouvertes non seulement du côté du public, mais encore du côté de la scène ; c'était afin que les spectateurs, assis à droite et à gauche de la salle, qui avait la forme d'un carré long (1), pussent voir par cette ouverture toute l'éten-

(1) Le théâtre de la Porte Saint-Martin vient de restituer la salle de l'hôtel de Bourgogne pour le premier acte de *Cyrano de Bergerac*. A l'un des bouts de cette salle, obscure, mal aérée,

due du théâtre. Mais, pour les acteurs, la cloison enlevée existait toujours ; ils étaient censés ne pas se voir d'une chambre dans l'autre, comme, dans *Indiana et Charlemagne*, ou bien au second acte de la *Vie de Bohême*, où la scène est coupée en deux par une cloison perpendiculaire à la rampe, sont censés ne pas se voir les acteurs qui s'avancent jusqu'à la rampe, tandis que la cloison s'est arrêtée naturellement à l'endroit où tombe le rideau. C'est par la même convention que les spectateurs du XVIIe siècle voyaient une cloison complète dans la très basse balustrade qui fermait les compartiments ; dans certaines scènes, où la convention aurait paru trop difficile à admettre, il arrivait quelquefois qu'on fermât la baie par un rideau. Si la chambre était élevée d'une ou deux marches, cela voulait dire qu'elle était au premier ou au second étage, et la baie devenait une fenêtre : facile était, vous le voyez, l'ascension des balcons pour les dons Juans obèses et pour les Roméos ventrus.

Au second plan, vous avez à votre droite la prison, à votre gauche la porte par laquelle Mariamne sera menée au supplice.

Mais le milieu de la scène, me demanderez-vous,

incommode, était la scène, assez étroite ; en face, une galerie où pouvait s'asseoir une partie du public ; sur les deux côtés un rang de loges pour les précieuses, qui, si elles étaient fort bien vues, voyaient fort mal. Dans le bas s'étendait un vaste espace sans sièges d'aucune sorte : le parterre. Là, suivant le succès plus ou moins grand des pièces jouées, les spectateurs, ou se promenaient à l'aise, ou, grâce à l'étonnante compressibilité du corps humain, se serraient les uns contre les autres en une masse invraisemblablement compacte. Au sein de cette foule attentive, mais houleuse, les coupe-bourses exerçaient facilement leur métier lucratif ; et il n'était pas rare non plus d'y voir éclater des querelles et des rixes parfois sanglantes.

que représente-t-il ? Rien, ou, si vous l'aimez mieux, tout. Il représentera, dans *Mariamne,* tantôt la salle du conseil, tantôt une prolongation conventionnelle des chambres, beaucoup plus petites au Marais que celles, que vous voyez ici, d'Hérode et de Mariamne, tantôt la rue par laquelle Mariamne sera conduite de la prison à l'échafaud ; et voilà même comment l'ensemble de cette décoration bizarre, mais néanmoins assez jolie, peut se trouver encadré d'arbres.

Tel est bien, Messieurs, le décor dans lequel fut jouée la *Mariamne* de Tristan ; il différait de celui de la *Mariamne* de Hardy sur un point : au second plan, à votre gauche, dans la première *Mariamne*, on avait la chambre de Salomé, à peine indiquée par deux ou trois portants et un siège, comme dans *l'Hypocondriaque* de Rotrou. C'est parce qu'il avait besoin de ce compartiment pour placer la scène d'Alexandra que Tristan, resté fidèle, dans sa *Mariamne*, et même dans sa seconde tragédie, *Panthée*, à l'ancien système de décoration, a transporté dans la chambre de Mariamne l'entrevue de Salomé et de l'échanson, et c'est pour y amener cette scène qu'il a dû faire, comme transition, la jolie scène des deux belles-sœurs, dont je vous ai entretenus.

Si nous n'avons pas une gravure du décor complet de la *Mariamne* de Tristan, les cinq parties dont il se compose sont empruntées à des documents très sûrs. Pour le compartiment du fond, on s'est inspiré de la belle estampe faite par Abraham Bosse pour servir de frontispice à la première édition de la *Mariamne ;* le frontispice gravé par Daret pour l'édition de 1645, et qui s'accorde très bien avec deux vers du manuscrit de la tragédie modifiés pour l'impression, nous a

fourni la porte qui est au second plan à gauche. Les trois autres compartiments ont été copiés sur les très intéressants croquis du décorateur de l'hôtel de Bourgogne, Laurent Mahelot, qui sont conservés à la Bibliothèque nationale, et dont le plus récent est de 1636, l'année même où fut jouée *Mariamne*. La chambre d'Hérode est celle qui a servi pour la *Bague de l'oubli* de Rotrou ; celle de Mariamne vient du *Trompeur puni* de Scudéry ; la prison est celle de la *Pandoste* d'Alexandre Hardy.

Oh ! ces prisons de l'Hôtel de Bourgogne, comme elles sont amusantes ! Le plus souvent, c'était une sorte de boîte ronde, comme ces colonnes qui portent aujourd'hui nos affiches de spectacles, et si étroite qu'un seul acteur y pouvait entrer ; il parlait par une toute petite fenêtre fermée de grilles : telles étaient les prisons dans *la Belle Égyptienne* et dans *la Parthénie* de Hardy, comme dans le *Ligdamon et Lidias* de Scudéry. La prison était aussi étroite dans le *Clitophon* de du Ryer ; mais la grille, fort grande et basse, laissait voir tout le corps de l'acteur. La prison de la *Pandoste*, que vous avez sous les yeux, était d'une grandeur exceptionnelle, et tenait la place de deux compartiments : c'est qu'elle devait contenir trois acteurs. Elle présentait cependant encore un inconvénient : « Ces grilles, dit Corneille dans l'*Examen* de sa *Médée* (1635), qui éloignent l'acteur du spectateur, et lui cachent toujours plus de la moitié de sa personne, ne manquent jamais de rendre son action fort languissante. » Pour y remédier, on imagina de ne mettre des grilles que du côté de la scène, et de laisser le devant de la prison fermé par une grille purement idéale et conventionnelle. Qu'ar-

riva-t-il ? Emportés par l'habitude, les acteurs sortirent bravement de leur prison pour « se jeter sur le devant du théâtre », et ces prisonniers en liberté choquaient si fort la vraisemblance que La Mesnardière, en 1640, protesta énergiquement dans sa *Poétique*. Pour toutes ces difficultés matérielles, la scène de la prison est toujours très courte dans les pièces de l'époque.

La prison de la *Mariamne* m'a, je ne vous le cache point, cruellement embarrassé. La mettre au premier plan ? C'était détruire la symétrie que forment les deux chambres du premier plan et les deux bâtiments du second, symétrie à laquelle on tenait tant alors que, si la pièce n'avait besoin que de trois compartiments, on n'en mettait pas moins au second plan deux palais inutiles, mais décoratifs. Et si nous plantions où elle est notre prison, faudrait-il donc que Mariamne vînt soupirer ses admirables stances à la fenêtre, sans être vue de la moitié du public ? Il fallait un truc ; le décor du *Trompeur puni* nous l'a donné.

Il représentait au fond un beau palais élevé de trois ou quatre marches ; à gauche le palais du roi de Danemark et l'auberge de *l'Ormeau ;* à droite la chambre que vous avez ici au premier plan, et au second plan, à la place de notre prison, un superbe jardin, avec des fleurs, des fruits, du lierre, des raisins, des cailloux, une fontaine et un ruisseau. Pour qu'on pût voir toutes ces jolies choses, pour que les acteurs fussent aperçus dans ce jardin fermé de tous côtés par une balustrade, il fallait nécessairement que le fond de la chambre du premier plan s'ouvrît ; et nous savons, d'autre part, qu'un jeu de toiles peintes, s'élevant ou s'abaissant, permettait d'augmenter ou de diminuer

le nombre des compartiments (1). Au 4e acte, le rideau de la chambre de Mariamne se tirera donc, et dans la prison, ouverte du côté du public par un procédé que vous avez pu remarquer dans la *Maison du Baigneur*, vous verrez la reine en prière. La scène terminée, le rideau se refermera.

Je suis sûr que plusieurs d'entre vous désireraient me poser une question : comment voyait-on les acteurs dans ces maisons, dans ce palais du roi de Danemark ou dans cette auberge de *l'Ormeau*, que le spectateur n'apercevait que de profil? On les voyait très bien, par l'excellente raison qu'ils sortaient de la maison pour venir se parler confidentiellement devant la porte. Voilà pourquoi, lorsque Mairet écrit : « Soliman sort », cela veut dire en langage moderne : « Soliman entre », et réciproquement. D'ailleurs, le plus souvent une courte et basse balustrade, s'avançant des deux côtés de la porte, marquait les limites du compartiment, et aidait les spectateurs à s'imaginer que les acteurs étaient encore dans le palais (2). Cette convention a

(1) Ainsi, dans la pièce de *Lysandre et Caliste* par du Ryer, on ne voyait au premier acte que trois compartiments : d'un côté « une chambre élevée de deux ou trois marches » ; de l'autre « un hermitage sur une montagne et un antre au-dessous » ; au fond un palais peint sur une toile. Cette toile se levait au second acte, laissant voir au fond « le petit Châtelet de la rue Saint-Jacques », à gauche une prison et à droite « la rue où sont les bouchers ». De même, Rotrou ayant écrit son *Hypocondriaque* pour le cinquième acte, qui se joue dans une « cave fort noire » avec trois cercueils de plomb et « quantité de lumières ardentes », il eût été dangereux de montrer aussitôt ce compartiment aux spectateurs impatients de voir l'action s'y transporter ; il restait donc caché durant quatre actes par une toile peinte représentant la façade d'un château.

(2) Il n'était pas toujours aisé de se rendre compte de l'endroit où les acteurs étaient censés parler. Ainsi, dans *l'Hypocondriaque*,

même survécu en partie au décor à compartiments. Combien de comédies, au XVII$_e$ siècle, se jouent dans la rue, qui se devraient jouer dans la maison ! Est-ce donc devant sa porte que Perrin Dandin devrait juger solennellement le chien Citron?

Comment passait-on enfin d'un compartiment dans l'autre? Rien de plus simple pour *Mariamne*. Tous les compartiments représentant différents endroits de la même ville, Mariamne ira tranquillement, sous nos yeux, de son appartement dans celui d'Hérode ou dans la salle du trône, étant supposée y entrer par une porte que vous ne voyez point, parce qu'elle est dans le mur que les nécessités du théâtre obligent naturellement de supprimer entre les spectateurs et les acteurs.

Mais la scène représentait souvent à la fois des endroits très éloignés les uns des autres. Voyez plutôt l'*Agarite* de Durval : « Au milieu du théâtre il faut une chambre garnie d'un superbe lit, lequel se ferme et ouvre, quand il en est besoin. A un côté du théâtre il faut une forteresse vieille, où se puisse mettre un petit bateau ; laquelle forteresse doit avoir un antre à la hauteur de l'homme, d'où sort le bateau. Autour de ladite forteresse doit y avoir une mer haute de deux pieds huit pouces, et à côté de la forteresse un cimetière garni d'un clocher de brique cassé et courbé. Trois tombeaux et un siège du même côté du cimetière, et une fenêtre d'où l'on voit la boutique du peintre,

Haliaste et Perside au contraire, en quittant la chambre pour prendre le milieu du théâtre, sont censés être sortis dans la rue, où ils abordent la devineresse Celinde, sans que rien ait indiqué aux yeux ce déplacement, qui se devine seulement au texte du poème.

qui soit à l'autre côté du théâtre, garnie de tableaux et autres peintures ; et, à côté de la boutique, il faut un jardin ou bois, où il y ait des pommes, des poires, un moulin (1). » Corneille nous cite même, dans l'*Examen* de sa *Mélite*, une pièce d'un de ses contemporains où l'on voyait en même temps sur le théâtre Paris, Rome et Constantinople. Dans ce cas, l'acteur, qui, au cours du même acte, se transportait de Paris à Rome, rentrait dans la coulisse, revenait en scène par le couloir qui séparait les compartiments, et arrivait à Rome, essoufflé; pour aller de Rome à Constantinople, il rentrait encore dans la coulisse, et arrivait d'un autre côté à Constantinople, très essoufflé.

Le décor à compartiments permettait des scènes simultanées : c'est ainsi que dans la *Mort de Mithridate*, par La Calprenède, pendant que le traître Pharnace s'apprêtait à assiéger son père avec les Romains, sa femme Bérénice, du haut des remparts, lui reprochait son indigne conduite; et dans la grotesque *Panthée* de Durval, tandis que dans la plaine Tigrane provoquait

(1) Ce décor, si étonnamment compliqué, ne l'était pas encore assez pour permettre de jouer la pièce telle que Durval l'avait écrite et qu'il l'a imprimée. Elle était aussi touffue que ces drames romantiques, *le Roi s'amuse*, *la Maison du Baigneur*, *le Juif errant*, *la Jeunesse des Mousquetaires*, dont certaines décorations multiples rappellent un peu celles de l'hôtel de Bourgogne ; comme eux elle cherchait à frapper les yeux autant qu'à toucher les cœurs. On y dansait au troisième acte le ballet des Quatre Vents, qu'interrompait brusquement un assassinat, et les scènes du cimetière étaient des plus pittoresques : on y voyait Polycaste déguisé en batelier, emmener sa maîtresse, la nuit, dans un bateau, après lui avoir fait laisser quelques-uns de ses vêtements sur la rive, pour qu'on crût à un suicide ; et la scène où deux pêcheurs retrouvaient le lendemain le masque et la coiffe d'Agarite était d'un excellent réalisme, qui fait songer à la célèbre scène des fossoyeurs dans *Hamlet*.

en duel Crésus, Arménide contemplait le combat du sommet d'une tour, et exprimait pathétiquement la crainte de s'y enrhumer. Le décor à compartiments n'a point introduit dans la *Mariamne* des effets aussi dramatiques ; mais, au second acte, pendant que Salomé dans la chambre d'Hérode prépare l'esprit du roi à l'accusation de l'échanson, vous verrez ledit échanson traverser le théâtre, d'un couloir à l'autre, pour gagner l'antichambre d'Hérode.

Nous songions à vous montrer, au quatrième acte, tandis que Mariamne implore Dieu dans sa prison, le peuple éploré se pressant au bas de la tour. Et cette scène était l'objet de contestations. M. le directeur de l'Odéon, qui, comme vous le savez, ne recule devant aucune prodigalité pour satisfaire ses chers et fidèles abonnés, avait fait habiller tout un bataillon de figurants prêts à entrer sur le théâtre. Et moi, je lui disais : « Cela est contraire à l'exactitude historique. Les troupes comprenaient alors un très petit nombre d'acteurs. Rappelez-vous ce que nous conte Scarron : quand la troupe du *Roman comique* arrive au Mans, et représente, dans le tripot de *la Biche*, la *Mariamne* de Tristan, elle se compose de trois acteurs seulement. Le comédien Destin fait Hérode, une corbeille sur la tête en guise de couronne ; Mlle de la Caverne représente à la fois Mariamne et Salomé, les deux rivales, et l'utile La Rancune joue, à lui tout seul, tous les autres rôles de la pièce. Soyez bien certain qu'à Paris même, chez Mondory, un même acteur tenait plusieurs des petits rôles, et qu'un seul figurant représentait la foule (1). La répétition générale a mis fin à nos débats : le cadre

(1) Voir la Conférence suivante, p. 143.

est si étroit qu'il ne laisse même point place à un seul figurant !

L'heureux temps, Messieurs, pour les directeurs de théâtre que le commencement du XVIIe siècle ! Qu'il était facile à contenter, ce public simple et naïf !

Dans la *Clorise* de Balthasar Baro, cette pastorale dont Cyrano de Bergerac interrompt la représentation au premier acte du beau drame de M. Rostand, une roche, qui s'élevait au premier plan, à gauche, de trois mètres environ au-dessus du plancher, figurait un mont

dont les pointes cornues
Surpassent en hauteur la région des nues.

Au 3e acte, Alidor gravissait péniblement cette montagne, aussi effrayante que celle de La Haye, et, parvenu au sommet, il s'écriait :

Je suis monté si haut qu'à mes yeux ces forêts
N'ont pas plus de hauteur que l'herbe des marais.

Tous les spectateurs se sentaient, avec lui, pris de vertige !

Et comme ils pleuraient et s'attendrissaient sans mesure, les braves gens, au *Pyrame et Thisbé* de Théophile ! Quel décor pourtant, et quelle mise en scène ! Au fond, perpendiculaire à la rampe, comme celui des *Romanesques*, le fameux mur ; de chaque côté quatre marches, par lesquelles les deux amants s'élèvent à la crevasse qui leur permet de s'apercevoir ; à gauche une fontaine ; à droite un tombeau entouré de petites pyramides ; « un antre, d'où sort un lion, du côté de la fontaine, et un autre antre, à l'autre bout du théâtre, où il rentre ». Toute la salle frissonnait de terreur, quand

l'honnête figurant, qui rugissait le rôle du lion, poursuivait, à travers la scène, Thisbé éperdue. Je crains bien qu'aujourd'hui il ne vous fît pouffer de rire, et qu'un loustig ne s'avisât de lui crier : « Bien rugi, lion ! »

La dernière chose dont se soient souciés les spectateurs du XVIIe siècle, c'est bien certainement la couleur locale; leurs historiens et leurs peintres ne leur représentaient-ils pas les hommes de tous les siècles et de tous les pays avec les mêmes idées, les mêmes mœurs et les mêmes vêtements? Je ne saurais vous dire cependant si les comédiens jouaient alors la tragédie en des costumes franchement modernes, ou vaguement antiques. Les gravures placées en tête des pièces imprimées présentent des différences telles qu'elles ne permettent pas de rien préjuger. Abraham Bosse représente Hérode avec un turban, surmonté d'une couronne et d'une aigrette ; mais je vois, dans une lettre de Balzac à Mondory, que celui-ci a joué le rôle avec un grand bonnet. Mlle Valentine Page aura le costume attribué par Abraham Bosse à Mariamne, parce que ce costume est très joli; mais je crois bien que la Mariamne de 1636 devait être beaucoup moins luxueusement vêtue. Tout ce que je puis vous dire avec certitude, c'est que les acteurs portaient alors tous la perruque, puisque l'on regardait comme une singularité que Mondory jouât sous ses cheveux naturels. Sur la question du costume le manuscrit de Mahelot ne nous apprend presque rien ; c'est tout au plus s'il indique, dans *l'Heureuse tromperie* de Boisrobert, « une robe de damas pour un roi », et dans le *Clitophon* de du Ryer « des turbans, *si l'on veut*, pour des Turcs ».

En revanche, il ne manque pas d'énumérer tous les accessoires nécessaires à la représentation des pièces de l'hôtel de Bourgogne, et nous constatons avec surprise que dans ce système de décoration, où la convention tenait une si large place, on recherchait avec le plus grand soin la vérité du détail. On avait pour la *Philis de Scyre* de Pichou un agneau vivant; pour les *Vendanges de Suresnes* de du Ryer, non seulement le paysage avait été fidèlement copié, mais encore « en la saison du raisin » on attachait « pour la feinte » cinq ou six grappes aux premiers ceps, comme, à l'acte II de *Cyrano de Bergerac*, c'étaient de vraies oies et de vrais canards que nous voyions au premier plan dans la rôtisserie des poètes. Le réalisme était même, sur certains points, poussé plus loin qu'aujourd'hui ; c'est ainsi que nous trouvons, parmi les accessoires de *Clitophon*, « du sang, des éponges, une petite peau pour faire la feinte du coup du sacrificateur », et, parmi ceux du *Roman de Paris* de des Bruyères, à côté d'une « barbe pour une femme », un « plastron feint pour tirer du sang du corps, une épée à dessein et du sang pour la feinte ». Pour d'autres pièces, il faut « des draps pour des ombres, des têtes feintes », un « corps de femme sans tête ». Mais les accessoires, qui, dans le manuscrit de Mahelot, reparaissent le plus souvent, sont des « rossignols » et des « saucissons ». Les rossignols ne vous surprennent point, puisque vous savez qu'on jouait alors beaucoup de pastorales ; mais je vois bien que les saucissons vous étonnent. Mesdames, pour parodier un vers célèbre,

Le *saucisson* n'est pas ce qu'un vain peuple pense ;

c'était une pièce d'artifice, qui devait son nom à sa forme allongée.

La *Mariamne* de Tristan est une des dernières tragédies qui aient été représentées dans le décor à compartiments. La tyrannique unité de lieu, qui allait s'établir en maîtresse au théâtre, a, vous le savez, remplacé cette décoration par le fameux « palais à volonté ». La transition s'est faite aisément, par cela même que dans la décoration simultanée le milieu de la scène représentait conventionnellement à peu près tout ce que désiraient les auteurs, et la transition s'est faite avec le *Cid* même. La tragédie de Corneille s'est jouée, en vue d'obtenir une hypocrite unité de lieu, dans des compartiments à peine indiqués, et dont les acteurs ne tenaient pas compte, si bien que Scudéry se plaignait qu'on ne sût jamais si les personnages parlaient dans le palais ou dans la rue. Un peu plus tard, le *Cid* fut représenté à l'hôtel de Bourgogne dans une « salle à quatre portes » ; sans doute elles étaient censées mener l'une chez le roi, l'autre chez l'infante, la troisième dans l'appartement de Chimène ; par la dernière, on devait probablement entrevoir la rue où don Diègue rencontre Rodrigue ; c'est le dernier vestige du système de la décoration simultanée, dont l'histoire a été contée avec une érudition si sûre et si abondante par M. Eugène Rigal, dans le très remarquable livre qu'il a consacré au vieil Alexandre Hardy (1).

Un mot encore, Messieurs, avant de céder la place aux interprètes de Tristan L'Hermite. La représentation de jeudi dernier a surpris quelques personnes, qui, connaissant surtout les poésies lyriques de Tristan, s'attendaient à voir, dans sa *Mariamne*, une œuvre incohérente

(1) Voir également son récent volume sur le *Théâtre Français avant la période classique*, Hachette éd., 1901, p. 228-307.

peut-être, mais pleine d'indépendance et de hardiesse. Cette hardiesse, elles l'auraient trouvée dans son originale *Mort de Sénèque*, un livre de Tacite illustré par Callot, très beau et très curieux essai de tragédie réaliste, qui permet de croire que Tristan a vu représenter en Angleterre des drames de Shakespeare, mais qui demeure une tentative unique dans l'œuvre de Tristan, comme elle est à peu près unique dans l'histoire de notre tragédie au XVIIe siècle. La *Mariamne* est tout autre : c'est la sage et vénérable aïeule de la tragédie racinienne, uniquement fondée sur l'amour. Vous savez comment Racine comprenait la tragédie : « une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour et qui, s'avançant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages », une tragédie qui rejette l'extraordinaire pour ne rechercher que le naturel, qui fait naître exclusivement des caractères les situations et le dénouement, et qui trouve son principal ressort dans les mouvements contraires de la jalousie. Eh bien ! de cette tragédie-là Racine avait trouvé le modèle dans la *Mariamne*, et ce n'est pas pour Tristan un faible titre de gloire que son Hérode puisse être considéré comme un frère aîné d'Hermione. Quand j'ai, pour la première fois, émis cette idée, étant nouvelle, elle a surpris, et fut combattue. On a écrit que Tristan avait peut-être trouvé la forme, mais que la forme n'est rien sans la vie, et qu'il n'avait pas su mettre la vie dans ses tragédies. Les applaudissements qui ont, jeudi dernier, rappelé après chaque acte les vaillants interprètes de *Mariamne*, ont prouvé que, malgré ses deux cent soixante et un ans, la vieille tragédie était encore vivante, et bien vivante.

LE THÉATRE DE ROTROU

SAINT GENEST (1)

MESDAMES, MESSIEURS,

Parmi les bustes d'auteurs célèbres qui décorent le foyer et les couloirs de la Comédie-Française, et qui forment comme un musée des gloires de notre art dramatique, il en est un que je considère comme une véritable merveille. Il se trouve dans le grand foyer, à gauche en entrant par la porte de l'escalier d'honneur, et il regarde ce bloc de marbre dans lequel J.-J. Caffieri a sculpté la vieillesse majestueuse et sereine de Pierre Corneille. Le buste dont je parle est du même artiste ; mais combien plus beau encore ! Avec quelle aisance la tête, fine et hardie, se dégage du collet de dentelles ! Quelle vivacité dans le regard intelligent et loyal ! Et comme la bouche est expressive sous la petite moustache, qui vient d'être relevée d'un joli geste, plein de crânerie ! Oui, c'est bien là un contemporain des Cyrano et des d'Artagnan ; c'est bien un homme du temps de Louis XIII, de cette époque héroïque et charmante où

(1) *Conférence faite à l'Odéon.*

la France était si française, où, les qualités natives de la race s'épanouissant comme sous un soleil printanier, une ardente et brillante jeunesse montrait au Louvre du courage dans l'esprit et sur le terrain de l'esprit dans le courage, tout en gardant au fond du cœur, souvent à son insu, la foi de son enfance, qui lui enseignerait, après avoir bien vécu, à bien mourir. Ce buste, Messieurs, est celui de Jean Rotrou, l'auteur, sympathique entre tous, du *Véritable Saint Genest.*

Un cœur chaud, une intelligence ouverte, une verve étincelante, le don, si rare au XVIIe siècle, de l'image : voilà les qualités par lesquelles Rotrou est demeuré, malgré son manque d'invention et quelquefois de goût, une des plus intéressantes figures de notre histoire littéraire.

Il a dix-neuf ans à peine, quand il fait représenter, en 1628, sa première œuvre, une tragi-comédie à la mode du jour, plus extravagante encore que ne l'indique son titre, *le Mort amoureux.* Et depuis, avec une fécondité qui ne l'épuise pas, il donne à la scène en vingt-deux ans près de quarante pièces, toutes en cinq actes et en vers ; et combien il en aurait donné davantage encore, s'il n'était pas resté quelque temps attaché à la grande fabrique d'œuvres théâtrales installée au Palais Cardinal par Richelieu ! Le grand nombre des tragédies, des comédies et des tragi-comédies de Rotrou s'explique d'ailleurs par ce fait qu'aucune n'est de son invention. Il emprunte des sujets à l'antiquité, à l'Italie, à l'Espagne, avec ce beau dédain du grand siècle pour la nouveauté de la donnée, dans lequel Racine puisera le courage heureux de refaire, après tant d'autres, une *Iphigénie* et une *Phèdre.* Mais dans toutes ses adaptations de pièces antiques ou étrangères Rotrou est

demeuré Rotrou, et toutes portent, en même temps que la marque du XVIIe siècle, celle de sa personnalité. Dans son *Hercule mourant* — vous en connaissez le sujet par la *Déjanire* de Saint-Saëns — elle est bien amusante, par sa couleur hôtel de Rambouillet, la scène où Hercule « travaille en tapisserie » aux pieds d'Iole, et lui soupire des madrigaux dignes de la fameuse *Guirlande de Julie* :

> Qu'avec moins de travail les mains de la Nature
> Ont bien mis sur ton teint de plus douce peinture !
> Attends qu'au naturel je figure ces lis
> Dont elle a ton beau sein et ton front embellis ;

mais le poète français a trouvé par endroits des beautés de sentiment et d'expression qui n'étaient pas dans son modèle Sénèque, et que n'eût point désavouées Sophocle. C'est dans l'*Amphitryon* de Plaute que Rotrou prend ses *Sosies ;* mais il introduit dans sa comédie des traits si spirituels et si piquants que nous les admirons encore dans l'*Amphitryon* de Molière, qui n'a point dédaigné de les emprunter à Rotrou. Sa *Laure persécutée* est une tragi-comédie romanesque d'une invraisemblance folle et tout espagnole ; mais Rotrou y a placé une scène de jalousie si belle qu'il n'y en avait encore eu de plus belle que dans *Othello*. Toutes ces pièces, trop faciles à la vérité, mais dans le goût de l'époque et pleines de vers sonores et d'images éblouissantes, réussirent beaucoup, et mirent très haut dans l'estime des contemporains l'auteur de *la Sœur*, de *Saint Genest*, de *Venceslas* et de *Don Bernard de Cabrère*.

Rotrou était dans tout l'éclat de sa renommée, lorsqu'il apprit qu'une maladie épidémique ravageait la ville de Dreux, où il était né, et au bailliage de laquelle

il était lieutenant particulier et civil. En pareille circonstance, le sceptique Montaigne, maire de Bordeaux, avait fui la cité décimée par la peste, et s'était mis en sûreté à Libourne, loin d'administrés contagieux. Le croyant Rotrou fit le contraire. Sans hésiter, il marcha au devoir. Rien ne le put retenir : ni les charmes de Paris et de cette Place Royale, où, malgré des édits impitoyables, on croisait le fer dans le jour, et où, le soir, malgré les maris jaloux, on échangeait des baisers à l'ombre propice des arcades ; ni l'amitié du grand Corneille, qui l'appelait en riant son père, parce que Rotrou avait débuté avant lui, et dont Rotrou, par un heureux anachronisme, a fait au premier acte de *Saint Genest* un magnifique éloge, que vous allez applaudir au passage; ni même cet hôtel de Bourgogne où il avait tant de fois goûté l'enivrement sans égal du succès, et où il pouvait, à quarante ans, espérer encore tant de triomphes. N'avait-il pas écrit :

> Mourir pour son pays, c'est payer une dette (1) ?

Il partit donc, certain qu'il partait à la mort : « Au moment où je vous écris, mon frère, on sonne pour la vingt-deuxième personne qui est morte aujourd'hui. Ce sera pour moi quand il plaira à Dieu. » L'émule de Corneille est mort, Messieurs, en héros de Corneille :

> Faites votre devoir, et laissez faire aux dieux !

Je sais bien qu'un érudit a découvert que la lettre dont je viens de vous citer une phrase admirable était probablement apocryphe, et que le poète n'a pas eu à

(1) *Iphigénie*, V, II.

venir à Dreux, vu qu'il y était déjà. Peu nous importe, après tout, puisque le dévouement de Rotrou demeure vrai, et vraie sa mort héroïque ! Aussi j'approuve pleinement la ville de Dreux, qui lui a dressé, sur une de ses places, une statue assurément mieux justifiée que beaucoup d'autres, et j'approuve le statuaire Allasseur, qui, se souvenant qu'Eschyle, lorsqu'il composa sa propre épitaphe, voulut oublier les lauriers du poète pour ne rappeler que les exploits du soldat de Marathon, a représenté Rotrou dans sa robe de magistrat, et sur le piédestal a gravé, non pas les titres de ses chefs-d'œuvre, mais ces simples mots : « Ce sera pour moi quand il plaira à Dieu ». Haute leçon de civisme transmise ainsi à la postérité, avertie en même temps que les hommes placeront toujours au-dessus des plus glorieux écrivains et des poètes les plus fameux tous ceux qui sont tombés, victimes volontaires, pour la patrie, grande ou petite !

De toutes les tragédies de Rotrou la meilleure est assurément *Venceslas;* mais à coup sûr *Saint Genest* est la plus curieuse par sa constitution extraordinaire et plus romantique que celle des drames les plus romantiques, avec ce deuxième théâtre élevé sur le théâtre, cette réunion bizarre sur la même scène de princes et d'acteurs, et ce mélange du tragique et du comique qui semble si insolite à tous ceux pour qui la tragédie racinienne est l'unique type de la tragédie au XVIIe siècle. Est-ce à dire, pour cela, que l'étrange tragédie chrétienne de Rotrou soit aussi originale et ait été, en 1646, aussi hardie que l'ont proclamé les porte-voix du romantisme enthousiasmé ? Quand je vous aurai conté la genèse de l'œuvre, qu'ils ignoraient, vous répondrez négativement.

Saint Genest, que l'Église fête le 25 août, le même jour que saint Louis, était un comédien qui fut martyrisé en 303. Un jour qu'il parodiait devant Dioclétien les mystères et les cérémonies des chrétiens, le baptême simulé qu'il reçut sur le théâtre produisit miraculeusement le même effet qu'un baptême véritable. Genest vit des anges lui apparaître, qui lui montrèrent sur un livre la liste de ses péchés effacée par l'eau salutaire. Touché de la grâce, il confessa aussitôt sur la scène même sa foi nouvelle, et, par ordre de Dioclétien, fut entraîné au supplice.

Le moyen âge s'intéressa beaucoup à ce martyr sorti des rangs du peuple, et l'on joua longtemps, avec grande édification des auditeurs, un très naïf mystère intitulé *l'Histoire du glorieux corps saint Genis à XLII personnages.*

Quand, en 1624, Giovanni-Battista Andreini, directeur des *Fedeli*, troupe de comédiens italiens, publia, sous le titre de *Il Teatro celeste*, vingt et un sonnets en l'honneur des comédiens qui ont mérité la palme céleste, — car il n'y a pas eu, Messieurs, moins de vingt et un comédiens martyrs — c'est à saint Genest que le premier sonnet, assez beau, était consacré. Le voici, traduit par Magnin : « Tandis que Genest, sur la scène antique, mêle à la cithare d'or les accents d'Orphée, les hommes attentifs semblent de marbre, et toutes les sirènes se taisent comme endormies. — Mais, au moment où, comme un dragon farouche, il va lancer sa morsure contre le baptême, Dieu émousse sur ses lèvres l'altière dérision, et, puissant correcteur, refrène sa témérité impie. — Comme l'avide guerrier de Tarse (1), renversé

(1) Saint Paul.

de son cheval, se releva touché de repentir et ne désirant que la croix avec le Christ, ainsi Genest, au moment où il va se jouer du baptême, a reconnu son erreur véritable dans des eaux feintes. Tout dans le début était infernal ; tout est divin dans le dénouement. »

Vous avez remarqué l'antithèse du dernier tercet : « Genest a reconnu son erreur véritable dans des eaux feintes ». C'est de cette antithèse, qui d'ailleurs se trouvait déjà dans les *Annales ecclésiastiques* de Baronius, que sont nées les trois pièces écrites au XVIIe siècle sur saint Genest par Lope de Vega, par Desfontaines et par Rotrou. C'est même sur cette idée que se termine la tragédie de Rotrou : Genest a voulu

D'une feinte en mourant faire une vérité ;

et c'est à cette idée que Lope de Vega avait emprunté le titre intraduisible, *lo Fingido Verdadero*, de la comédie religieuse qu'il a dédiée en 1622 à frère Gabriel Tellez, c'est-à-dire à cet admirable Tirso de Molina.

Les trois actes de Lope de Vega forment une œuvre prodigieusement démesurée et parfaitement incohérente ; au demeurant, tout à fait amusante dans sa bizarrerie même.

Le premier acte, qui se passe d'abord en Mésopotamie, puis à Rome, ne nous fait pas assister à la mort de moins de trois empereurs : Aurélien, Carin et Numérien.

A ce premier acte dramatique et sévère succède un second acte comique et familier. On célèbre au palais impérial des réjouissances pour l'avènement de Dioclétien et la proclamation du César Maximin et l'acteur Ginès vient proposer une représentation théâtrale. Ce

Ginès aime la comédienne Marcelle, qui lui préfère le comédien Octave ; en sa qualité de chef de la troupe, Ginès pourrait bien renvoyer son rival ; mais il n'a pas d'autre jeune premier ! Il se résigne donc à le garder, et donne une « comédie de jalousie », que les acteurs commencent à jouer devant Maximin, Dioclétien et sa femme Camille. Dans son ressentiment contre l'ingrate, Ginès oublie tout à coup son rôle et improvise des reproches passionnés; Marcelle essaie en vain de le rappeler au texte ; Dioclétien s'aperçoit de leur trouble, et le consul Lentulus — une bien plaisante esquisse — en profite pour placer une de ces flatteries énormes de fonctionnaire qui veut de l'avancement : « En contemplant ta Majesté, Seigneur, ils auront oublié ce qu'ils avaient le mieux étudié ». Bientôt après, dans la joie de se retrouver, Octave et Marcelle oublient également leur rôle en scène et remplacent si bien la feinte par une vérité qu'Octave enlève Marcelle pour tout de bon. Ginès vient expliquer à l'empereur qu'il est impossible de continuer le spectacle, et Dioclétien exprime le désir de lui voir jouer le lendemain le rôle d'un chrétien.

C'est au troisième et dernier acte que se trouvent les deux scènes pour lesquelles a été écrit le drame, les deux scènes à faire. La première est étrange et devait produire grand effet dans la pieuse et crédule Espagne. Genest se prépare à son rôle ;

« J'apostropherai le cruel empereur, comme s'il était à mes côtés : chien, tyran sanguinaire (c'est bien cela, je montre bien ma colère), ne pense pas, bête féroce, que le fer, ni le feu, que le martyre le plus atroce me fassent adorer tes dieux. (Comme j'élève bien la voix !) Alors je me tournerai vers le ciel, j'appellerai les saints

comme si j'espérais, grâce à cet affreux martyre, être reçu au milieu d'eux. Saints martyrs ! priez le Christ, dans la Passion duquel vous avez trouvé des forces pour supporter des tourments moins atroces, priez-le qu'il me donne de l'énergie et du courage, et, puisque je ne peux pas, c'est vous qui le dites, aller à vous sans baptême, baptisez-moi, Seigneur !

Au son de la musique, des portes s'ouvrent en haut du théâtre ; on voit apparaître l'image de la Vierge, un Christ dans les bras de son Père, et sur les gradins du trône, les martyrs.

GINÈS.

Comment ai-je pu dire que je demandais le baptême, puisque je n'ai rien de pareil écrit dans mon rôle, et comment se fait-il que j'entende tant d'applaudissements et d'harmonie dans le ciel ? Mais je dois me tromper, et je jouerais encore mieux mon rôle, si j'étais le chrétien lui-même qui veut faire son salut. Allons, je vais recommencer. Saints, demandez à Dieu, demandez-lui, puisque je me décide à être chrétien, que j'obtienne le ciel, grâce à vous, que j'abandonne les chimères, et que j'aie le désir d'imiter pour tout de bon ce chrétien que l'empereur m'ordonne de représenter.

UNE VOIX *à l'intérieur.*

Tu ne l'imiteras pas en vain, Ginès, car tu seras sauvé.

La porte se ferme et GINÈS *continue :*

Ciel ! Qu'est ceci ? Qui m'a parlé ? Serait-ce par hasard quelqu'un de ma troupe, qui, malgré la dis-

tance, m'aurait vu traiter ce sujet et m'aurait si bien répondu ? Il imitait la voix céleste ; il dit que je serai sauvé. Or, pour être sauvé, il faut être baptisé. Tu as beau, Ginès, vouloir imiter les chrétiens pour les tourner en dérision avec de perfides intentions, je soupçonne qu'il doit être vrai que les chrétiens vont au ciel. La voix qui a frappé mon oreille a pénétré mon âme, et j'ai lieu de croire que c'est le Christ, oui, le Christ lui-même, qui m'a frappé et touché (1). »

Survient la cour, qui prend place. Le spectacle est précédé du chant d'un cantique ; puis Marcelle, qui est revenue après s'être mariée avec Octave, débite le plus extraordinaire des prologues : elle énumère gravement les exemples d'intelligence, d'esprit, de générosité et de bonté donnés par la plus grande des bêtes, l'éléphant, et elle conclut en suppliant le très grand empereur de se conduire envers leur troupe comme un éléphant. Ce stupéfiant prologue applaudi, Ginès entre, conduit comme un prisonnier par un capitaine et par des soldats. De nouveau ses camarades s'étonnent de ne pas lui voir suivre le texte. Un ange paraît sur un praticable, qui invite Ginès à recevoir le baptême ; tandis que le comédien se met à genoux, d'autres anges se groupent autour de lui avec une aiguière, un bassin, un chrémeau (2) et des cierges allumés. Les comédiens ne savent plus où ils en sont et appellent le souffleur. Le jeune Fabio entre avec une longue chemise et des ailes dans le dos pour jouer la scène de l'ange, et demeure plus ahuri encore que les autres quand tous les personnages sur le théâtre lui soutiennent qu'il a déjà joué sa

(1) Cité par M. Léonce Person, *Histoire du véritable Saint Genest de Rotrou.*

(2) Petit bonnet de linge dont on coiffe l'enfant baptisé.

scène; la confusion est extrême, et l'empereur finit par se fâcher. Ginès alors explique le miracle, et Dioclétien le fait emmener en prison. Mais le consul Lentulus, plein de zèle, veut absolument trouver des complices à Ginès, et il interroge l'un après l'autre tous les comédiens. Obligé de reconnaître leur innocence, il ne les en bannit pas moins de Rome. Et bientôt, sur le Champ de Mars, nous voyons passer, chacun ayant son petit paquet au bras, la troupe désemparée et désespérée : « Qui fera Pâris dans la *Destruction de Troie?* Qui fera Adonis dans la comédie de *Vénus?* » Mais, tandis qu'ils maudissent Ginès, par qui ils sont ruinés, voici qu'ils l'aperçoivent empalé : « La comédie humaine, qui était toute absurdité, est terminée. Je joue celle que vous voyez, qui est divine. »

De l'analyse de cette pièce beaucoup trop touffue je vous prie de retenir deux choses très importantes : l'une, c'est que le miracle y est naïvement présenté sous les yeux tel que l ont conté les hagiographes ; la seconde, c'est l'amusante vérité avec laquelle Lope de Vega a fait parler chacun des nombreux personnages, acteurs ou spectateurs, dans les scènes de confusion qui remplissent le second et le troisième acte. Il est certain d'ailleurs que par leur trop fréquente répétition ces effets, plaisants en eux-mêmes, finissent par lasser; d'autre part, le premier acte n'a absolument aucun rapport avec les deux autres et pourrait être remplacé par un récit de dix lignes. La comédie religieuse de Lope de Vega est donc un beau monstre, mais c'est un monstre.

L'Illustre Comédien ou le Martyre de saint Genest de Desfontaines est une œuvre beaucoup plus régulière et même sagement construite, mais franchement en-

nuyeuse. Il n'y a plus qu'une seule pièce intercalée dans la pièce principale, et elle ne remplit que les actes II et III ; le baptême est donné à Genest dans la coulisse, et c'est par un récit que le miracle nous est révélé. Dans sa prison la comédienne Pamphilie vient essayer d'attendrir Genest, dont elle est aimée ; mais c'est elle qui est convertie par lui au christianisme. Doclétien les envoie ensemble au supplice, tandis que les autres comédiens, hommes et femmes, se jettent tous à l'eau, de peur sans doute d'être brûlés. Dénouement ridicule d'une œuvre plutôt somnifère.

Fut-elle représentée ? J'en doute ; car la pièce de Rotrou est intitulée *Le véritable Saint Genest*, conformément à l'habitude prise par les libraires d'alors pour distinguer les pièces « vraiment représentées » de celles sur les mêmes sujets qu'ils appelaient « contrefaites ». Mais il est probable du moins que ce fut l'œuvre si médiocre de Desfontaines, imprimée en 1645, qui donna à Rotrou l'idée de lire la pièce espagnole et d'en tirer son *Saint Genest*.

Les circonstances étaient d'ailleurs on ne peut plus favorables en 1646 pour présenter au public français une adaptation de la bizarre comédie religieuse écrite par Lope de Vega.

Jusqu'à *Polyeucte* les tragédies chrétiennes n'avaient guère été jouées que dans les collèges, et c'était une des raisons pour lesquelles l'hôtel de Rambouillet avait voulu dissuader Corneille de porter sa pièce aux comédiens. Mais le succès de *Polyeucte* à l'hôtel de Bourgogne avait au contraire mis à la mode la tragédie chrétienne et, à la suite de saint Polyeucte, Hermenigilde, saint Alexis, sainte Catherine, sainte Aldegonde, sainte Théodore, et bien d'autres encore, étaient montés sur les

planches profanes. Il fallait profiter de l'engouement de l'époque pour les martyrs, et, tandis que les discussions sur la grâce occupaient tous les esprits, donner un pendant au chef-d'œuvre de Corneille.

D'autant plus que le despotisme des règles n'était pas encore, à beaucoup près, aussi absolu qu'on le croit ; que, la tragédie venant à peine de se séparer de la tragi-comédie, la familiarité et le comique avaient encore une petite place dans les tragédies de Corneille lui-même; et que la contexture nécessairement bizarre du *Saint Genest*, avec ses deux pièces emboîtées l'une dans l'autre, n'était pas une nouveauté qui pût faire scandale. Rappelez-vous en effet *l'Illusion comique* de Corneille et son étrange constitution. Le premier acte, simple prologue, nous montre un père, qui, sans nouvelles de son fils, vient à son sujet consulter un magicien. Celui-ci, par son art, lui fait voir tout ce qui est arrivé au jeune homme, et cette vision remplit les trois actes centraux. Au dernier acte, le jeune homme et sa maîtresse reparaissent couverts de somptueux vêtements, et le vieillard se réjouit déjà que son fils ait fait fortune, quand, tout à coup, un rival furieux l'étend mort d'un coup d'épée. Tandis que le père s'arrache les cheveux, le magicien lui montre le rideau qui se relève, et le vieillard aperçoit son fils, avec sa maîtresse et son assassin, tranquillement assis devant une table et partageant avec ses camarades la recette que vient de leur remettre le portier : son fils était devenu comédien, et c'est à une tragédie jouée par lui qu'il avait assisté. Tout est bien qui finit bien. Ce plan original avait beaucoup amusé, et *l'Illusion comique* se maintenait au répertoire. Corneille eut naturellement des imitateurs. C'est ainsi que Gillet de la Tessonnerie avait donné succes-

sivement au théâtre *le Triomphe des cinq passions* et *l'Art de régner :* dans la première pièce, un enchanteur, pour guérir Artémidore « de vaine gloire, d'ambition, d'amour, de jalousie et de fureur », évoquait des enfers « les héros les plus signalés de l'antiquité, pour lui montrer comme ces passions avaient autrefois causé la perte de ces grands hommes » ; dans la seconde pièce, un sage gouverneur montrait à son élève cinq exemples historiques de justice, de clémence, de générosité, de continence et de libéralité. Puisque Gillet de la Tessonnerie avait pu deux fois depuis quatre ans avec succès encadrer cinq pièces toutes différentes dans un semblant d'action, Rotrou n'eut pas grande hardiesse, il me semble, à encadrer dans une pièce une autre pièce seulement.

Mais la difficulté de l'entreprise était ailleurs, et Rotrou le sentit bien. Elle était dans le mélange du sacré et du profane, et dans ce simulacre de baptême fait sur le théâtre.

La marquise de Rambouillet n'avait-elle point blâmé dans la tragédie chrétienne de *Polyeucte* l'union des tendresses humaines et de l'amour divin ? Que ne dirait-on point dans la *chambre bleue*, si Rotrou osait peindre les amours d'une comédienne et d'un martyr ? Et, en auteur prudent, il a supprimé de sa pièce la passion jalouse de Genest pour sa camarade Marcelle. Résultat : la scène du dernier acte où Marcelle vient visiter Genest dans son cachot pour essayer d'ébranler sa résolution est loin d'être pathétique comme la grande scène, qu'elle suit d'ailleurs pas à pas, du quatrième acte de *Polyeucte* entre Pauline et son mari. Ce n'est même plus la Pamphilie de Desfontaines voulant d'abord arracher à la mort l'homme qu'elle aime ; c'est tout simplement la

jeune première suppliant le grand premier rôle de ne pas faire un coup de tête et invoquant l'intérêt supérieur de la recette. Et cela nous touche moins.

De même Rotrou, pour respecter des scrupules respectables, n'a pas montré aux spectateurs, comme l'auteur espagnol, la sainte Vierge, le Christ, Dieu le Père, les anges, ni les martyrs. Il s'est prudemment contenté de faire entendre d'abord une voix du ciel, et plus tard de faire dire à Genest, dans une sorte d'hallucination, qu'il voit un ange lui apporter l'eau du baptême. Et cela est moins dramatique.

Avec toutes ces suppressions la matière devenait singulièrement infertile. Du moment que Rotrou renonçait au premier acte de Lope de Vega comme inutile à l'action et au second comme trop profane, du moment qu'il abandonnait le merveilleux dont était rempli le troisième et dernier, il ne lui restait presque plus rien pour fournir ses cinq actes. Heureusement le P. Cellot se trouva là juste à point pour le tirer d'embarras.

Cet estimable latiniste, de la Compagnie de Jésus, avait publié en 1630 un recueil de tragédies composées pour ses élèves. Ce recueil tomba dans les mains de Rotrou ; il ne l'eut pas plus tôt lu qu'il s'écria, comme fera Pascal, mais sur un autre ton : « Il n'est rien tel que les Jésuites ! » Il venait d'y trouver le sujet de sa belle tragédie de *Chosroès* et les scènes dont il avait besoin pour remplir son *Saint Genest*. Le recueil du P. Cellot s'ouvre en effet par un *Saint Adrien, martyr*, tragédie de près de 3000 vers. Saint Adrien était un officier de Maximin, qui avait cruellement persécuté les chrétiens à Nicomédie ; mais, plein d'admiration pour le courage de ses victimes, il avait fini par embrasser leur foi, et de bourreau était devenu martyr. Bien

qu'Adrien eût été supplicié sept ans après saint Genest, Rotrou, se permettant un anachronisme qu'on aurait mauvaise grâce à lui reprocher, eut l'idée ingénieuse de faire représenter par Genest le martyre d'Adrien, et de nous montrer ce spectacle piquant : Maximin assistant à la représentation d'une pièce où un acteur a pris son nom et le joue lui-même. Ainsi la tragédie de Rotrou, sous ce titre un peu long : *Le véritable Saint Genest, comédien païen représentant le martyre d'Adrien*, va se composer de deux tragédies de longueur à peu près égale : *le Martyre d'Adrien* et *le Martyre de saint Genest;* et Genest et ses comédiens vont paraître devant vous sous deux noms, le leur, Genest, Marcelle, Octave, Sergeste, Lentule, dans le *Martyre de saint Genest*, et celui des personnages qu'ils jouent, Adrien, Nathalie, Flavie, Maximin, Anthisme, dans *le Martyre d'Adrien*.

Vous voyez que si Rotrou s'est, dans cette pièce étrange, montré moins audacieux qu'on ne le dit, il y fut aussi beaucoup moins original qu'on ne le croit, puisqu'elle est formée d'emprunts faits à Lope de Vega et au P. Cellot, et même à Desfontaines et à Corneille. Ce n'est donc qu'un arrangement; mais c'est l'arrangement très adroit d'un grand poète.

Nulle part Rotrou n'a été plus poète que dans le *Martyre d'Adrien*, et le latin froidement élégant du P. Jésuite lui a inspiré des vers d'un lyrisme éclatant. Personne autre au XVIIe siècle, personne, je le répète, n'eût écrit l'incomparable couplet d'Adrien sur les martyrs :

J'ai vu (Ciel, tu le sais par le nombre des âmes
Que j'osai t'envoyer par des chemins de flammes)
Dessus les grils ardents et dedans les taureaux
Chanter les condamnés et trembler les bourreaux ;

J'ai vu tendre aux enfants une gorge assurée
A la sanglante mort qu'ils voyaient préparée,
Et tomber, sous le coup d'un trépas glorieux,
Ces fruits à peine éclos, déjà mûrs pour les cieux.

La fin de la discussion entre le chrétien Adrien et le païen Flavie, vive, passionnée, dramatique, fait songer aux plus célèbres dialogues cornéliens, et le *Credo* de Polyeucte n'est pas plus admirable que celui d'Adrien. J'ajouterai que ces deux derniers morceaux appartiennent au poète français seul, et que l'on en chercherait vainement le modèle dans le poète latin.

D'où vient donc, Messieurs, que nous admirions sans réserve la pourpre éclatante de cette poésie égale aux plus belles, et que le *Martyre d'Adrien* pourtant nous laisse assez indifférents et plutôt froids ?

Faut-il croire, avec les pédants du grand siècle, que cela justifie Aristote, qui, en excluant de la tragédie « les personnes tout à fait vertueuses qui tombent dans le malheur », s'est trouvé ainsi bannir les martyrs de notre théâtre ? D'abord les pédants ont fait là parler Aristote, et nous ne savons pas du tout ce qu'il eût pensé de la valeur dramatique des martyrs ; mais l'eût-il niée que *Polyeucte* serait là pour lui infliger un démenti. Il faut chercher ailleurs la solution du problème.

Avez-vous jamais accordé la moindre attention au petit drame que jouent également dans *Hamlet* les comédiens sur un second théâtre élevé au fond de la scène ? Savez-vous s'il est bon ou mauvais ? si les vers en sont brillants ou ternes ? Vous les avez entendus, vous ne les avez jamais écoutés, occupés que vous étiez à épier sur le côté de la scène l'effet terrible que va produire cette seconde pièce sur les deux principaux personnages de la première : Hamlet et le roi. Il en est à peu près de

même dans *Saint Genest*. La cour, qui est là sous nos yeux, assistant à la représentation du *Martyre d'Adrien*, nous rappelle constamment que c'est une fiction qui se déploie sur le second théâtre, que le personnage qui y parle, non avec sa voix naturelle, mais avec une voix de scène, ce n'est pas Adrien, mais le comédien Genest ; que cette femme avec qui il s'entretient, ce n'est point l'épouse d'Adrien, Nathalie, mais la comédienne Marcelle ; et ainsi l'illusion, cette illusion qu'il est si difficile d'obtenir complète au théâtre, s'évapore ; l'émotion disparaît avec elle ; la curiosité seule demeure ; nous nous demandons comment Dioclétien et Maximin ont la patience d'écouter toutes ces tirades, parfois blessantes pour eux, et nous trouvons bien lent à venir le moment où l'acteur, miraculeusement touché de la grâce, cessera de jouer Adrien pour redevenir Genest. Le *Martyre d'Adrien* a donc beau renfermer des beautés de premier ordre, ne figurant dans *Saint Genest* qu'à titre de ressort dramatique, il ne saurait nous toucher. Il finit par nous lasser ; et c'est pour avoir à la première représentation observé sur les visages des spectateurs des signes discrets de cette lassitude que, par égard pour Rotrou, j'ai demandé et obtenu l'autorisation de porter dans cette partie de sa pièce quelques coups de ciseaux, respectueusement énergiques.

Mais si le *Martyre d'Adrien* est froid, combien vivant est le *Martyre de saint Genest*, et combien amusant, au sens où les peintres prennent ce mot ! Comme Corneille avait habilement découpé le chef-d'œuvre du *Cid* dans le drame énorme de Guilhem de Castro, Rotrou, avec ce bon sens tout français, que nous avons bien tort de dédaigner, vu qu'il est beaucoup plus rare que l'esprit, lequel, on le sait, court les rues, Rotrou a fait

un choix très judicieux parmi les traits de mœurs et de caractères, parmi les détails pittoresques prodigués dans sa pièce par Lope de Vega ; il en a joint quelques autres fort heureusement trouvés, et il a peint ainsi un tableau très réaliste et très curieux, qui reste unique dans la galerie de nos tragédies classiques.

Il est assez piquant déjà, avec sa galanterie héroïque, le premier acte, qui nous montre les fiançailles de la princesse Valérie, une précieuse, avec Maximin, ce berger, que son courage et ses exploits ont élevé jusqu'à l'empire ; et la scène n'est certes point banale où l'acteur Genest s'entretient avec les souverains de l'art dramatique et du répertoire, le comédien déclarant hautement sa préférence pour les auteurs anciens, les princes penchant plutôt pour les modernes, dont la nouveauté les séduit.

Mais le second acte est un délicieux, un exquis tableau de genre, dans lequel se trouvent en germe tout *l'Impromptu de Versailles*, de Molière, et le second acte, si pittoresque, d'*Adrienne Lecouvreur*. Rotrou, en effet, nous introduit dans les coulisses, tandis que les acteurs se préparent à la représentation. Genest, qui achève de s'habiller devant le théâtre à peine terminé, donne des louanges et des conseils au décorateur, lequel s'excuse modestement de n'avoir pu mieux faire ; puis il repasse son rôle, tout en mettant sa perruque et sa barbe. Survient la comédienne Marcelle, fuyant sa loge encombrée de galants qui la fatiguent de leurs madrigaux usés et de leurs éloges hyperboliques. Genest la plaint en riant, et, comme il veut lui faire encore une fois répéter son monologue, Marcelle retrousse d'un geste familier sa longue tunique, et monte en

courant sur le théâtre, d'où Genest, la scène dite, va l'aider galamment à descendre. A peine sera-t-il seul que la voix céleste se fait entendre, l'invitant au baptême ; mais, au milieu de son trouble, voici que le décorateur vient allumer et préparer la musique. Les princes entrent en discutant sur les mérites respectifs de la tragédie et de la comédie ; ils prennent pace avec le préfet Plancien, qui joue le rôle du consul Lentulus dans la pièce de Lope de Vega ; Dioclétien fait faire silence ; les musiciens exécutent une petite ouverture, et la représentation du *Martyre d'Adrien* commence sur le théâtre élevé. Quand le premier acte en est achevé, la princesse Valérie exprime le désir d'aller derrière la tapisserie voir et complimenter les acteurs. N'est-il pas vrai que, si le mot *amusant* n'existait pas, il faudrait l'inventer pour l'appliquer à ce deuxième acte de *Saint Genest ?*

> Combien d'actes de tragédies
> Dont on ne peut en dire autant !

Et toujours les applaudissements et les réflexions des princes soulignent et commentent les vers du *Martyre d'Adrien*, dont la représentation est même un instant interrompue par l'entrée brusque de Genest, qui vient se plaindre que les coulisses sont envahies par les courtisans trop galants, et réclamer, au nom de la morale, l'intervention de l'empereur.

Au quatrième acte, le trouble apporté dans la représentation par la conversion subite de Genest est rendu avec un sentiment de la mesure tout à fait remarquable, et je trouve encore dans l'interrogatoire des comédiens par le préfet un trait bien curieux et bien XVIIe siècle : « Que représentiez-vous ? » demande Plancien à

Albin ; et le comédien répond humblement : « Les assistants ». C'est, Messieurs, que la foule était toujours à cette époque, vu la petitesse de la scène, composée d'un seul personnage. Et voilà comment Léandre pourra répondre encore, dans les *Plaideurs*, à la même question posée par Perrin Dandin : « Moi, je suis l'assemblée. »

L'heureuse création de la princesse Valérie a permis à Rotrou de donner un peu plus d'intérêt à son dénouement, en laissant espérer jusqu'à la dernière minute que la catastrophe pourra être écartée. La princesse amène les comédiens aux pieds de l'empereur son père ; elle intercède pour eux, et Dioclétien est près de s'attendrir, quand le préfet vient annoncer que tout est fini. Et, tandis que les comédiens s'éloignent en larmes, l'épais et vulgaire Maximin emmène en plaisantant la princesse Valérie, tant il est vrai que jusqu'à la fin la comédie accompagne la tragédie dans cette pièce extraordinaire; ainsi dans *Roméo et Juliette* les musiciens plaisantent auprès du corps inanimé de la jeune fille. Et, de fait, si l'on peut, à propos d'un de nos vieux poètes tragiques, évoquer le souvenir de Shakespeare, c'est à propos de Rotrou. Quelle que soit la distance qui les sépare, ce rapprochement n'en est pas moins pour Rotrou fort glorieux.

L'étroite tyrannie des règles et la loi de la séparation des genres, bientôt respectée comme un dogme, ne tardèrent pas à écarter du répertoire *Saint Genest*, qui tomba et demeura deux siècles dans un oubli presque complet. Ce fut M. Émile Deschanel qui l'en tira. Il apporta la pièce au directeur de ce théâtre, qui était alors le comédien Bocage, dont vous pouvez admirer, au-dessus de l'escalier, un fort beau portrait peint par Eugène

Giraud. L'acteur romantique s'enthousiasma pour la pièce si étrange du vieux Rotrou, et voulut en jouer lui-même le principal rôle. Cette reprise obtint, le 15 novembre 1845, un succès éclatant, et dans leurs feuilletons Jules Janin et Théophile Gautier louèrent sans réserve la composition curieuse du drame et la beauté, tour à tour lyrique, héroïque, précieuse et familière de la versification. Même succès quand, en 1874, Ballande donna à la Porte Saint-Martin, avec Charpentier dans le rôle de Genest, deux représentations de la tragédie de Rotrou. Même succès encore il y a dix jours, quand l'Odéon vient de la reprendre, et les applaudissements qui ont salué M. de Max ont dû se faire entendre jusque dans la rue Rotrou. Je ne crois pas toutefois que cette pièce, si amusante dans sa complication et dont vous garderez certainement toujours le souvenir, s'installe définitivement au répertoire à côté de cet admirable *Polyeucte*. C'est que, voyez-vous, les combinaisons les plus ingénieuses de l'esprit ne touchent pas autant qu'un cri sorti du cœur ; et regardez toutes les œuvres immortelles : ce sont des œuvres simples.

LE THÉATRE DE MOLIÈRE

DON JUAN OU LE FESTIN DE PIERRE (1)

MESDAMES, MESSIEURS,

La pièce qui va être représentée devant vous, *Don Juan ou le Festin de Pierre*, est unique dans le théâtre de Molière par sa genèse, qui est curieuse ; par sa constitution, qui est tout à fait extraordinaire ; par sa fortune, qui est singulière. Je vais donc avoir une triple carrière à parcourir : aussi est-ce le plus brièvement possible qu'il me faudra vous exposer cette genèse, vous expliquer cette constitution, vous conter cette fortune.

Comme son nom vous l'indique déjà, Don Juan (les contemporains de Molière prononçaient encore don Jouan, en deux syllabes) est d'origine espagnole. C'était,

(1) *Conférence faite à l'Odéon.*

à Séville, une antique tradition que, vers la fin du moyen âge, un très grand seigneur, don Juan Tenorio, tua en duel un commandeur de Calatrava, don Gonzalo d'Ulloa, dont il avait séduit la fille. Grâce au crédit des siens, le coupable demeurait impuni ; alors, une nuit, les Franciscains, gardiens du magnifique tombeau surmonté d'une statue équestre qu'avait élevé au commandeur la piété de sa fille, attirèrent don Juan dans leur église. On ne le revit plus jamais. Le bruit fut répandu et prit corps que le libertin avait osé insulter la statue tombale de sa victime, et que celle-ci, miraculeusement animée, l'avait précipité dans l'enfer.

Ce dénouement avait une grandeur merveilleuse, bien faite pour frapper l'imagination du peuple dans cette terre d'Espagne, si généreuse et si héroïque, mais si crédule et si superstitieuse : aussi la légende traversa-t-elle les siècles, et fut-elle contée encore, vers 1615, à un religieux, frà Gabriel Tellez, qui, revenant de Saint-Domingue, passait par Séville pour regagner Madrid et le couvent de la Merced. Ce n'était pas seulement un historien et un professeur, un théologien et un prédicateur que frà Gabriel Tellez ; c'était encore un auteur dramatique, et, sous le pseudonyme à jamais célèbre de Tirso de Molina, il avait composé un nombre considérable de comédies. Dès qu'on lui eut conté la légende de don Juan Tenorio, il s'écria, en homme de théâtre : « Quelle scène à faire ! » Et il improvisa aussitôt un drame, vraiment superbe en certaines de ses parties : *le Séducteur de Séville et le Convié de pierre* (1). Ce tronc vigoureux a poussé en tous sens

(1) On a mis en doute dans ces derniers temps que l'auteur du *Séducteur de Séville* fût bien Tirso de Molina.

d'innombrables rameaux ; car c'est de ce drame que sont sortis tous les dons Juans, italiens, français, anglais, allemands, suédois, russes, de la plupart desquels je ne vous dirai pas un mot, les seuls ancêtres du héros de Molière nous intéressant ici.

L'œuvre de Tirso de Molina porte tous les caractères de l'improvisation ; et cela n'est point pour nous surprendre : car, si frà Gabriel Tellez a pu faire en moins de quarante ans plus de trois cents pièces à ses moments perdus, cela prouve assurément qu'il avait beaucoup de moments perdus, mais cela prouve aussi qu'il ne soignait guère le plan de ses comédies. Les redites abondent dans ce drame décousu et un peu confus, où le héros abuse tour à tour, par les deux mêmes moyens, deux grandes dames et deux paysannes. Mais ces défauts sont rachetés par une exposition très dramatique, par la force des situations, par un des dénouements les plus grandioses qui soient au théâtre, par une peinture si délicate du cœur féminin que Lope de Vega n'a pas craint, dans son *Laurier d'Apollon*, d'appeler Tirso de Molina « le Térence espagnol ». Frà Gabriel Tellez est un des apôtres du féminisme : si dans son théâtre les femmes manquent généralement de vertu, au singulier, elles ont toutes en revanche beaucoup de vertus, au pluriel. Aussi la morale constante de ses comédies est-elle que celui qui trompe des créatures si passionnées, si sincères et si fidèles, doit être inexorablement puni ; et, s'il échappe au châtiment dans ce monde, c'est chose bien certaine qu'il sera damné dans l'autre. Voilà ce que démontre et montre le *Séducteur de Séville*. Comme dans les autres *Don Juan*, Dieu ne se venge point ici lui-même en foudroyant un impie et un athée ; il venge les larmes im-

puissantes d'Isabelle, de Tisbea, d'Aminta, de dona Anna, en frappant leur séducteur. Le don Juan de Gabriel Tellez n'est point du tout en effet un libertin, au sens religieux du mot : il a même toute la foi de la catholique Espagne. Loin de se moquer du ciel, quand il sera entraîné par la statue aux flammes éternelles, il s'écriera : « Laisse-moi appeler un prêtre, qui me confesse et qui m'absolve ! » Mais il est jeune et bien portant, et il dit en riant que l'heure n'est pas encore venue pour lui du repentir et de la conversion. « J'ai du temps devant moi » ; tel est son refrain ; et, en attendant, il s'abandonne tout entier aux ardeurs viriles de sa nature, à la fougue impétueuse de ses sens. Il ne connaît ni les nobles aspirations de l'âme éprise d'un idéal amour, ni la satiété mélancolique d'un cœur qu'a désenchanté la réalité ; il est le mâle infatigable qu'aiguillonne un désir toujours renaissant ; il est, bien plus que les héros déclamateurs et emphatiques du romantisme, « une force qui va ». Cette force irrésistible brise et broie toutes les infortunées qui se trouvent sur sa route. Partout où don Juan a passé sur son cheval, impassiblement beau et le sourire du désir aux lèvres, partout derrière lui s'élève et monte la plainte lamentable des désespérées qu'ont séduites ses promesses caressantes ou que son bras implacable a domptées dans la nuit trompeuse. Vainement elles demandent vengeance aux puissances humaines : c'est la justice divine qui répond. Voici que son heure est venue ; voici que, dans l'église gothique, baignée de la pâle clarté de la lune, le commandeur de marbre blanc, ô miracle ! descend lentement les degrés du chœur, et que sa main rigide et vengeresse s'abat sur l'épaule du damné. Que nous sommes loin de Térence ! Nous son-

geons cette fois au plus grand des contemporains de Gabriel Tellez, à Shakespeare, et au terrible rêve dans lequel les victimes ensanglantées de Richard III viennent, l'une après l'autre, se pencher sur son lit et lui dire : « Désespère et meurs ! »

Les applaudissements soulevés par la pièce de Tirso de Molina furent tels que le bruit en retentit jusqu'en Italie, où deux auteurs dramatiques, Cicognini et Giliberto, entreprirent d'en donner, l'un une adaptation, l'autre une imitation. Comme la langue espagnole ne leur était pas familière, ils ne comprirent point le titre du drame de Tirso, et du *Convié de pierre*, c'est-à-dire en pierre, ils firent le *Festin de Pierre*, avec une lettre majuscule, baptisant le commandeur don Pierre pour la circonstance. Ce titre, mal écrit, cessera bientôt d'offrir un sens pour le public, comme celui de *Provinciales* donné aux *petites lettres* de Pascal ; il n'en aura que plus de prise, avec son apparence mystérieuse, sur les imaginations populaires.

En 1658, la troupe italienne de Locatelli vint jouer un arrangement de la pièce de Cicognini sur le théâtre du Petit-Bourbon, où ses représentations alternèrent avec celles de la troupe de Molière. Leur succès suggéra à un comédien de Mademoiselle, Dorimond, l'idée de donner une version française de cette légende dramatique, et il rima d'après la pièce, aujourd'hui perdue, de Giliberto, un *Festin de Pierre*, qui fut joué à Lyon en 1658, pendant les fêtes célébrées en l'honneur de la princesse Marguerite de Savoie, que l'on songeait à fiancer à son cousin Louis XIV. L'année suivante, un autre comédien, Villiers, écrivit pour l'Hôtel de Bourgogne un nouveau *Festin de Pierre*, qu'il a présenté au grand Corneille comme une simple traduction. La mé-

diocre pièce de Villiers eut un gros et durable succès d'argent, que l'auteur-acteur rapporte modestement au talent de ses camarades et à une mise en scène beaucoup plus brillante que celle des Comédiens Français à Lyon et celle des Italiens au Petit-Bourbon, une mise en scène d'une splendeur, Mesdames et Messieurs, déjà presque odéonienne. Tout Paris voulut voir, sur son cheval de bois peint en blanc, le commandeur enfariné, et les scènes de la statue maintinrent longtemps la pièce au répertoire.

Or, en 1664, la troupe de Molière se trouva dans l'embarras : la *Princesse d'Élide* n'avait obtenu qu'un succès d'estime, et le parti dévot, qui, depuis l'*École des Femmes*, s'était ligué avec les marquis contre Molière, l'empêchait de représenter son *Tartuffe*. Ses camarades, convaincus que la statue pouvait encore faire quelques bonnes recettes, et — qui sait? — peut-être ce maximum qui hante toujours les rêves des directeurs et des sociétaires, l'engagèrent à composer à son tour un *Festin de Pierre*. Molière hésita d'abord, car il songeait déjà au *Misanthrope*, et savourait par avance le plaisir de s'y venger des dévots sur les dévotes ; puis il réfléchit que, en modifiant le caractère de don Juan, il pourrait se donner la joie de dire leur fait aux marquis et aux bigots à la fois, tout en demeurant protégé contre les détracteurs de *Tartuffe* par l'origine religieuse de la légende espagnole ; le pavillon couvrant la marchandise, la sévère Anne d'Autriche elle-même, que cherchait à gagner la cabale, ne pourrait se montrer choquée d'un sujet de pièce considéré dans son pays comme édifiant. Molière se mit fiévreusement à l'œuvre, et, en quelques jours, il eut achevé une pièce, qui est la plus décousue en appa-

rence et, à coup sûr, la plus irrégulière de ses comédies, mais peut-être aussi la plus originale, bien qu'elle renferme très peu de scènes qui lui appartiennent en propre.

Il ne semble pas que Molière ait connu la pièce de Tirso de Molina, quoiqu'une troupe espagnole soit venue jouer à Paris en 1660 ; mais il avait lu le théâtre de Cicognini, puisqu'il a eu la fâcheuse idée de lui emprunter le sujet de son *Don Garcie de Navarre ;* c'est d'ailleurs dans son *Festin de Pierre* qu'il a pris le cri féroce poussé par le valet, tandis que son maître est plongé dans l'enfer : « Mes gages ! Mes gages ! Mes gages ! » Mais, si l'on trouve comme un vague air de famille entre Sganarelle et Passarino, le valet de Cicognini, c'est Giliberto qui, par l'intermédiaire de Villiers, a fourni à Molière le canevas de sa comédie. Voyons donc quels étaient le plan et l'esprit de la comédie italienne : par cette comparaison, nous comprendrons mieux les intentions et nous admirerons davantage le génie de notre Molière.

Tout d'abord, le sous-titre de la tragi-comédie de Giliberto, reproduit par Dorimond, comme par Villiers, en indique l'idée : *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel.* Si don Juan est foudroyé, ce n'est donc plus pour avoir trompé tant de malheureuses femmes, c'est surtout parce que ses déportements ont causé la mort de son père désespéré ; et cette conception se trouve altérer l'unité de la pièce. Le premier acte est, en effet, rempli presque dans son entier par une longue scène entre le père et le fils : en vain, don Alvaros se traîne aux genoux de don Juan pour le supplier de changer de vie ; le fils criminel repousse le vieillard, l'insulte, va jusqu'à le frapper d'un coup de poing, et sort, en riant

de ses malédictions. Nous ne reverrons plus don Alvaros, qui va mourir de douleur pendant l'entr'acte.

A partir de ce moment, Mesdames, la pièce de Villiers vous est beaucoup plus familière que vous ne pensez ; car da Ponte l'a suivie d'assez près dans ce livret d'opéra sur lequel Mozart a écrit une musique vraiment divine. S'il y a introduit un nouveau personnage, celui de done Elvire, dont Molière lui a fourni l'idée, le librettiste avait trouvé tous les autres, dona Anna, don Ottavio, Zerline, ce benêt de Mazetto et le valet Leporello, dans la comédie de Villiers, sous les noms d'Amarille, de don Philippe, de la mariée, du marié et de Philippin.

Au second acte, don Juan tente de faire violence à Amarille, qui l'a reçu de nuit chez elle, croyant y introduire son fiancé ; puis il tue en duel le commandeur, sur le corps duquel don Philippe jure à l'orpheline qu'elle sera vengée. Don Juan s'est enfui, et a forcé de changer d'habit avec lui un pèlerin rencontré dans un bois ; sous ce déguisement, il n'est pas reconnu de don Philippe, qui le poursuit ; il l'invite à quitter son épée avant de se mettre avec lui en prières, s'empare de l'arme, et tue traîtreusement son ennemi sans défense.

A l'acte IV, don Juan, jeté à la côte par un naufrage, fait simultanément la cour à deux bergères, et déshonore Belinde brutalement, tandis que Philippin lit à Oriane ébaubie le fameux catalogue des victimes de son maître ; elles ne sont encore qu'une centaine. Aussitôt après se place l'invitation adressée à la statue par Philippin, sur l'ordre de don Juan.

Le dernier acte se compose de deux longues scènes entre don Juan et la statue, qui est bien certainement la plus bavarde de toutes les statues, avec, comme

intermède, l'enlèvement par don Juan d'une jeune mariée au milieu même du cortège nuptial.

Vous trouvez là, Messieurs, presque tous les éléments qui vont constituer la pièce de Molière : un maître libertin, un valet poltron, un père outragé, une grande dame éplorée, un cavalier qui épouse sa querelle, une jeune mariée que veut enlever don Juan, un naufrage, deux bergères séduites, un pèlerin, qu'il faudra peu d'imagination pour transformer en un mendiant, enfin les trois scènes de la statue. Et cependant rien ne ressemble moins à la comédie de Villiers que celle de Molière : c'est que, là où Villiers avait écrit des rôles parfois inconsistants, Molière a créé des hommes; où Villiers n'avait pensé qu'à divertir, Molière fait songer; de ce sujet, dans lequel Villiers n'avait cherché qu'une mise en scène curieuse, Molière a tiré une étude morale, religieuse et sociale, d'une profondeur effrayante, une sorte de satire à la fois philosophique et bouffonne, où il pose et examine en quelques répliques les plus graves problèmes qui troublent la conscience de l'humanité.

Il ne s'est pas contenté de peindre un mauvais fils et un frère cadet de Joconde ; il a donné au sujet une tout autre ampleur, et, dès la première scène, il a mis dans la bouche de Sganarelle cette courte phrase, qui éclaire ses intentions et pourrait servir d'épigraphe à sa comédie sociale : « Un grand seigneur méchant homme est une terrible chose. » S'il a placé encore par prudence la scène en Sicile (la Sicile appartenait alors à l'Espagne), et s'il a conservé à don Juan, à don Carlos, à done Elvire des noms espagnols, Mathurine et M. Dimanche ont des noms bien français, Charlotte et Piarrot parlent un patois picard, et mille détails nous prouvent

que le don Juan de Molière n'est plus un grand d'Espagne, mais en réalité un marquis du Louvre, ayant, en 1665, ses entrées au petit coucher.

Mais ce n'est plus le marquis ridicule, le marquis « Tarte à la crème ! » de la *Critique de l'École des Femmes ;* c'est un marquis redoutable par ses vices qui ne respectent rien et que rendent plus dangereux encore des qualités brillantes; car il a reçu, outre la beauté qui prévient les esprits, et la force qui leur en impose, les deux dons que l'on prise le plus en France : une bravoure chevaleresque et l'esprit, plus beau encore que la beauté. C'est un scélérat, mais le plus séduisant des scélérats.

Tandis que le don Juan de Villiers assassinait perfidement son ennemi désarmé, le don Juan de Molière s'élance au secours d'un inconnu attaqué par trois voleurs, et, en moins d'une minute, voilà qu'il a mis en fuite les bandits. Cette scène épisodique et les deux qui la suivent, empruntées par Molière à Lope de Vega, donnent une grandeur héroïque à son don Juan, vraiment digne de s'enrôler parmi les cadets de Gascogne ; j'entends ceux de Cyrano.

Brave comme eux, il a de l'esprit comme eux. Le don Juan de Villiers était une sorte de brute, obéissant aveuglément à ses instincts, et se contentant de dire, pour justifier sa conduite :

> Quiconque vit ainsi ne peut être blâmable.
> Il suit les sentiments de la Nature.

Celui de Molière est un épicurien aimable et brillant, que son esprit fécond ne laisse jamais à court de raisons ingénieuses pour excuser son humeur volage. Il se plaît à faire les honneurs de son esprit, comme de sa figure

et de sa jambe, à la façon d'Hylas, ce malin berger de l'*Astrée*, auquel Molière semble avoir plus d'une fois songé ; avant don Juan, en effet, Hylas soutenait qu'il « n'y a point de tyrannie entre les humains si grande que celle du mariage », et que le véritable inconstant, c'est l'amant constant : n'est-ce pas de la beauté de sa dame qu'il était devenu amoureux ? Et pourtant il demeure amoureux alors que cette beauté s'est flétrie et changée en laideur. Et, avant que don Juan trompât adroitement à la fois Mathurine et Charlotte, Hylas avait abusé à la fois, avec la même adresse, Carlis et Stilliane. Mais, en présence d'une maîtresse abandonnée, Hylas avait la grossièreté du XVIIe siècle commençant : « Comment vous appelez-vous ? afin que je sache si votre nom ne me blessera point mieux que votre visage » ; don Juan a l'impertinence élégante de la cour de Louis XIV : à l'infortunée donc Elvire, qui lui rappelle qu'elle a quitté pour l'épouser le couvent où elle allait prononcer des vœux éternels, il répond : « Le repentir m'a pris, et j'ai craint le courroux céleste. J'ai cru que notre mariage n'était qu'un adultère déguisé, et j'ai voulu vous donner moyen de retourner à vos premières chaînes. »

Ainsi naissance, jeunesse, beauté, force, bravoure, esprit, don Juan a toutes les qualités qui séduisent les femmes ; et, comme aucun scrupule ne l'arrête sur le choix des moyens, comme il promet aisément le mariage et se marie même avec effronterie tous les mois, il trouve encore moins de cruelles qu'un surintendant.

Et cependant, dans cette pièce à laquelle il a donné son nom et qui a enrichi notre langue d'un nouveau mot, puisque, comme on dit : « un tartuffe », on dit encore : « un don Juan de boutique, un don Juan de

village », Molière ne nous a présenté que trois femmes, et pas un visage de femme n'éclaire le troisième acte, ni le dernier. C'est sans doute que, le type étant établi, il a paru à Molière que trois femmes suffisaient pour montrer don Juan avant la séduction, don Juan entre deux rivales, don Juan après l'abandon ; c'est peut-être aussi tout simplement, — on ne songe point assez, quand on juge les œuvres dramatiques, à ces questions matérielles, — parce que Molière n'avait dans sa troupe que trois jeunes premières : Mlle Duparc, dont tous les poètes du temps, y compris le vieux Corneille, ont chanté l'imposante beauté, et qui joua le rôle très ingrat de dona Elvire; Armande Béjart, dont, en mari galant, il a pris soin de détailler les attraits dans la jolie scène du deuxième acte entre don Juan et Charlotte ; enfin l'excellente Mlle de Brie, une comédienne sans seconde, qui, acceptant les petits rôles avec la même bonne humeur que les grands, représenta Mathurine.

Mais, si Molière a laissé un peu dans l'ombre le côté particulièrement don juanique du caractère de don Juan, il l'a du moins marqué d'un trait nouveau et bien profond. Ce grand seigneur, puissant, audacieux, qui ne reconnaît aucune limite à ses désirs, aucun frein à ses passions, est moins sensible qu'on ne se l'imaginerait à la volupté et aux plaisirs de la chair ; ce qui le charme, ce sont surtout les violences et les désordres de toute sorte qu'il commet avec impunité et qui lui prouvent sa force. Il ne ressent point d'amour, au sens exact du mot ; la séduction est plutôt, pour lui, un besoin, une manie. Rencontre-t-il deux fiancés ? La tendresse visible de leurs mutuelles ardeurs lui donne de l'émotion ; il est frappé au cœur, et son désir commence par la jalousie : il enlèvera la jeune fille. Immoral

plus encore que sensuel, il est libertin d'idée plus encore que de corps. Au premier acte, la vue de done Elvire irritée ne lui a causé que de l'ennui ; au quatrième acte, elle pleure, et don Juan veut la retenir : « Madame, il est tard : demeurez ici. On vous y logera le mieux qu'on pourra. Vous me ferez plaisir de demeurer, je vous assure. » D'où vient ce changement de ton ? Est-ce émotion ? pitié ? Non ; c'est cruauté ; c'est raffinement pervers de libertinage : « Ses larmes, va-t-il dire à Sganarelle, ont réveillé en moi quelques petits restes d'un feu éteint. » Je n'insiste pas ; mais il y a déjà là comme une pointe de sadisme.

Ainsi don Juan se rit de la rage impuissante de ses victimes et des menaces de leurs défenseurs ; car il aura raison des uns, les manants, avec deux soufflets ; des autres, les gentilshommes, avec un coup d'épée : il est la force. Que pourrait donc redouter ce grand seigneur méchant homme ?

Ses créanciers, peut-être ? Ah ! Messieurs, le croire, ce serait bien mal connaître la noblesse du XVIIe siècle : elle savait à merveille l'art de payer ses dettes en paroles, et dans cet art don Juan est passé maître, il y pipe. Son créancier, M. Dimanche, est un brave homme, assez naïf et très vaniteux, première ébauche du bourgeois-gentilhomme. Que fera don Juan ? Il daignera l'accabler de protestations d'amitié : il s'informera de Mme Dimanche, son épouse, de sa petite fille Claudine, de son fils Colin, même de son petit chien Brusquet, et ira jusqu'à le prier à souper ; si bien que le bonhomme, à la fois désolé et ravi, pleurant d'un œil et riant de l'autre, finira par dire : « Il me fait tant de civilités et tant de compliments que je ne saurais jamais lui demander de l'argent. » La charmante scène ! Et

comme elle est vraie ! Je me souviens qu'il y a une vingtaine d'années on s'amusait fort, dans une ville du Midi, où un prince exotique et sa femme, pour faire prendre patience à leurs fournisseurs non payés, venaient de les inviter à un bal, dans lequel le prince et son épicière avaient fait vis-à-vis à la princesse et à son charcutier. Ils avaient repris tout simplement la scène de Molière, comme l'a reprise, lui aussi, d'une autre manière, le pape Grégoire XVI, le jour où, obligé d'accorder audience à Lamennais et voulant éviter des récriminations embarrassantes, il imagina de couper la parole à l'abbé chaque fois qu'il le voyait ouvrir la bouche, d'abord pour lui offrir une prise, ensuite pour lui faire admirer en détail une statuette de Michel-Ange, enfin pour lui donner la bénédiction annonçant que l'audience, j'allais dire la comédie, était finie.

En réalité, le don Juan de Molière n'a qu'une chose à redouter : une lettre de cachet, sollicitée par son père, pourrait l'envoyer à la Bastille ; et, de fait, don Luis est bien las des déportements de son fils ; il vient le lui dire dans une scène d'une grandeur presque tragique, et qui peut soutenir la comparaison avec la célèbre scène du *Menteur*. Le vieillard y développe l'idée qui fait l'unité de la pièce de Molière, en des termes dont la hardiesse paraît à peine croyable, quand on songe que de telles choses ont été écrites sous le plus absolu et le plus orgueilleux de nos rois : « La naissance n'est rien où la vertu n'est pas... Un gentilhomme qui vit mal est un monstre dans la nature ;... et je ferais plus d'état du fils d'un crocheteur, qui serait honnête homme, que du fils d'un monarque, qui vivrait comme vous. » A ces terribles reproches que répond don Juan ? Ceci : « Monsieur, si vous étiez assis, vous en seriez mieux

pour parler » ; et comme don Luis vient de sortir irrité et grondant : « Eh ! mourez le plus tôt que vous pourrez ; c'est le mieux que vous puissiez faire. Il faut que chacun ait son tour, et j'enrage de voir des pères qui vivent autant que leurs fils. » Cependant, sa mauvaise humeur dissipée, don Juan réfléchit : son père l'a prévenu qu'il avait fini par lasser les bontés du souverain et lui a fait des menaces très directes. Il serait peut-être prudent d'en parer les effets, et, à cette fin, don Juan a recours à un artifice qui achève de le dégrader et le rend indigne de toute miséricorde.

C'est que don Juan n'est point seulement un libertin, au sens moderne du mot ; il l'est encore au sens du XVIIe siècle, c'est-à-dire qu'il prend des libertés telles avec le dogme qu'il finit par n'en plus rien conserver. Il tient qu'il faut se contenter en ce monde sans avoir le moindre souci de l'autre, vu que l'autre n'existe sans doute pas. Done Elvire le menace-t-elle du ciel ? il hausse les épaules : « Sganarelle, le ciel ! » Et comme son valet scandalisé lui demande ce qu'il croit : « Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit ». Naturellement son athéisme ne respecte point la foi d'autrui : il est si rare que celui qui réclame pour lui-même la liberté de penser la veuille bien laisser aux autres ! Un mendiant implore de don Juan la charité, en lui promettant qu'il priera le ciel pour lui. Don Juan éclate de rire : « Eh ! prie le ciel qu'il te donne un habit ! » Il s'étonne, en ricanant, qu'un homme qui prie le ciel tout le jour ne soit pas bien dans ses affaires. Par un jeu cruel — car la cruauté est au fond de tous les actes de don Juan — il fait briller aux yeux éblouis du pauvre un louis d'or, et le lui offre à condition qu'il veuille jurer. Le mendiant,

détourne tristement ses regards : « J'aime mieux mourir de faim » ; et don Juan alors, par une dernière raillerie à l'adresse de ces prédicateurs qui, prêchant le dogme, comme Bossuet, et montrant dans les pauvres les membres mystiques de Jésus crucifié, ordonnaient aux riches de faire l'aumône pour l'amour de Dieu : « Va, va, je te la donne pour l'amour de l'humanité ». Comment le miracle de la statue animée pourrait-il faire impression sur un pareil homme ? Don Juan veut d'abord penser qu'il a été trompé par un faux jour ou troublé par quelque vapeur ; plus tard, contre le spectre envoyé par le ciel pour lui donner un dernier avertissement, il tirera l'épée. On ne saurait imaginer libertin plus endurci.

C'est ce qui a fait admirer à plusieurs critiques la divination de Molière peignant de couleurs si fortes, dès 1665, le futur athéisme de la régence. Messieurs, Molière peignait tout simplement ce qu'il avait sous les yeux. Contrairement aux opinions accréditées, je vous découvrirais aisément, si j'en avais le loisir, tout un groupe, fort important, d'hommes de cour et d'hommes de lettres niant alors tout bas ce Dieu que célébrait la grande voix de Bossuet, et reliant ainsi dans l'ombre la libre pensée de la Renaissance à l'athéisme de l'Encyclopédie. Je veux du moins vous citer une anecdote qui m'a beaucoup frappé, il y a quelques années, dans les *Mémoires* de Bussy-Rabutin ; elle jette un jour très vif sur les mœurs de l'époque, et rend, au XVIIe siècle, la fable du *Festin de Pierre* beaucoup plus actuelle que vous ne le pourriez croire. C'était en 1647, au siège de Lérida. Dans les masures d'une vieille église ruinée, Bussy déjeunait avec quelques amis, tandis que les petits violons de M. le

Prince jouaient leur répertoire. Ne sachant à quoi s'amuser, Barbantane a l'idée, déjà singulière, de lever la pierre d'une tombe ; il « trouve dedans un corps tout entier, sur lequel était encore le linge dont il avait été enseveli. Il nous apporte le cadavre, écrit Bussy-Rabutin, et La Bretèche, guidon des gendarmes d'Enghien, l'ayant pris de l'autre main, ils se mettent à le faire danser entre eux deux. Cela me fit horreur. » Attendez, Messieurs ; un si odieux sacrilège n'a nullement révolté Bussy ; s'il trouve ce jeu « ridicule », c'est uniquement parce qu'il lui coupe l'appétit. On remet donc le cadavre dans son cercueil ; nos gentilshommes reprennent gaiement leur débauche et leurs chansons, et, comme la mort de Barbantane, survenue presque aussitôt, a paru à quelques-uns une punition du ciel, Bussy prend plaisir à les détromper et à leur montrer ironiquement leur bec jaune. Pour qui vient de lire un tel morceau, le don Juan de Molière, invitant à dîner la statue de sa victime, sort du domaine de la fiction pour entrer dans celui de la réalité, et il apparaît clairement que Molière n'avait pas besoin du don de seconde vue pour peindre des libertins sous Louis XIV.

Seulement ils étaient mal en cour, vu que le parti dévot était tout-puissant. Transformer en dévoués auxiliaires ceux mêmes qui devaient être naturellement ses ennemis implacables, voilà le stratagème utile, voilà le coup de maître imaginé et exécuté par don Juan. Notre libertin va simuler une conversion, jouer l'homme subitement touché de la Grâce et par cette comédie sacrilège se rendre invulnérable à tous les coups. Avec un soupir mortifié et deux roulements d'yeux, il demande un directeur à son père,

aussitôt désarmé ; à don Carlos, qui le somme de rendre l'honneur à done Elvire, il oppose d'un ton béat une voix du ciel qui lui a ordonné de se retirer loin du monde et de vivre dans la pénitence ; seulement, ce dévot n'est pas un papelard de sacristie, comme Tartuffe, c'est un gentilhomme ; et, ayant lu dans la *Septième Provinciale* comment les casuistes de la Compagnie de Jésus ont trouvé moyen de permettre le duel à un homme pieux, à condition qu'il y soit appelé malgré lui et pour défendre son honneur injustement outragé, il sait accepter un duel sans l'accepter : « Je m'en vais passer tout à l'heure dans cette petite rue écartée qui mène au grand couvent ; mais je vous déclare, pour moi, que ce n'est point moi qui me veux battre ; le ciel m'en défend la pensée; et, si vous m'attaquez, nous verrons ce qui en arrivera ». Comme il voit le brave Sganarelle ahuri du langage si nouveau qu'il parle, don Juan lui énumère cyniquement les merveilleux avantages de la profession d'hypocrite dans un couplet un peu invraisemblable, — Tartuffe n'a pas de confident, — mais que Molière a su faire passer, en mêlant avec un art infini le sérieux d'une résolution arrêtée et le persiflage d'un ironiste qui s'amuse de lui-même : ainsi, dans la fameuse sérénade de Mozart, l'accompagnement semble se moquer des paroles. Il est d'une vérité terrible, ce morceau pour lequel Molière a sans doute écrit toute sa pièce, et qui lui a permis de démasquer la redoutable ligue de ses ennemis, se faisant contre lui un bouclier du manteau sacré de la religion : « Si je viens à être découvert, je verrai, sans me remuer, prendre mes intérêts à toute la cabale, et je serai défendu par elle envers et contre tous... » Ainsi, Mes-

sieurs, en 1665, pour avoir su prendre le masque de la dévotion alors toute-puissante, ce grand seigneur a beau être le plus scélérat des hommes, il n'a rien à redouter, et rien, rien sur la terre, ne saurait plus punir les forfaits de ce monstre, ni venger ses victimes.

Pour que l'expiation se produise, il faut une intervention supérieure. Dieu lui-même devra frapper le pécheur endurci ; le seul dénouement possible sera fait par le *Deus ex machina* que réclame l'honnête Sganarelle indigné : « Le ciel, qui vous a souffert jusques ici, ne pourra souffrir du tout cette dernière horreur », et, n'étant plus retenue par l'attente du repentir, la foudre tombe aussitôt sur le libertin athée et hypocrite.

Voilà, Messieurs, comment notre Molière a transformé le débauché écervelé de la légende ; voilà comment il a su introduire dans la vieille fable toute la question sociale de son temps.

Et du coup se trouve expliquée et justifiée la constitution singulière de cette comédie, qui a pu paraître à des critiques à vue courte composée, comme une comédie à tiroir, de scènes purement épisodiques, mais qui n'a pas moins d'unité que les pièces les plus régulières de Molière, comme *l'Avare* ou *les Femmes savantes*. L'unité se trouve ici dans le développement progressif du caractère de don Juan ; comme il est nécessaire de nous montrer le héros tour à tour en présence des femmes qu'il trompe, de son créancier qu'il joue, du pauvre dont il se moque cruellement, de son père qu'il insulte, d'un généreux ennemi que son hypocrisie révolte, il en résulte que, si la pièce est remplie de rôles épisodiques en ce sens que la plupart des personnages ne paraissent sur le théâtre qu'une

fois, deux fois au plus, sans que nul songe à eux après leur sortie, il n'y a pas du moins, à proprement parler, de scènes ou de morceaux épisodiques, si j'en excepte : la jolie scène de Charlotte et de Pierrot, où Molière a montré qu'il savait faire parler les paysans aussi bien que son ami Cyrano de Bergerac ; le court dialogue dans lequel Sganarelle éconduit à son tour, mais beaucoup moins aimablement, M. Dimanche ; sa petite dissertation sur le tabac alors à la mode ; et une conversation épigrammatique sur les médecins, par laquelle Molière commence contre eux une guerre qui sera sans trêve ni merci ; mais ce ne sont là que des bouts de scènes, simples hors-d'œuvre destinés à répandre un peu de gaieté dans une comédie qui, ni par le sujet, ni par le dénouement, n'est comique. J'accorde pourtant que cette pièce, qui ne respecte ni l'unité de lieu, ni l'unité de temps, et qui renferme tant de personnages épisodiques, a peu de conformité avec les autres comédies de Molière, et que, à regarder les choses de près, elle formerait avec ses voisines un contraste moins complet si nous la trouvions dans le théâtre de Shakespeare. Il n'y a, je crois, dans cette concession, rien d'irrévérencieux pour Molière.

Don Juan fut représenté sur la scène du Palais-Royal le dimanche 15 février 1665. Le succès fut très grand ; les recettes se maintinrent fort élevées aux dix premières, et le libraire Billaine s'empressa de demander un privilège pour l'impression et la vente de la nouvelle comédie. Le carême interrompit les représentations ; après Pâques, la pièce ne fut pas reprise, et Billaine ne la publia pas. Pourquoi ?

On a donné pour raison que l'on n'aimait point alors les grandes comédies en prose, et pour preuve que

Thomas Corneille fit jouer plus tard le *Don Juan* de Molière mis en vers. On n'ajoute pas qu'il en avait considérablement atténué les hardiesses.

La vérité est que le parti dévot fut assez fort en 1665 pour étouffer ce nouveau *Don Juan*, qui ressemblait si peu aux autres. Dès la seconde représentation, il avait fallu supprimer la scène du pauvre, qui oppose à l'honnête homme misérable le scélérat triomphant ; la cabale, que cette concession n'avait naturellement pas désarmée, continuait de crier au scandale : « Jamais rien n'avait paru de plus impie, même dans le paganisme », et, lançant des *Observations sur le Festin de Pierre*, un sieur de Rochemont y demandait tout simplement qu'on fermât l'église à Molière ! Le moment était favorable aux conjurés. Déjà le théâtre en lui-même était vivement attaqué par les catholiques fervents ; c'est le temps où Nicole appelait les faiseurs de comédies : « des empoisonneurs publics, non des corps, mais des âmes » ; où le prince de Conti, un libertin converti, écrivait un *Traité de la Comédie et des Spectacles* avec l'austérité d'un docteur de l'Église. *Don Juan* mécontentait donc, avec tous les faux dévots qui attaquaient encore en lui *Tartuffe*, les dévots sincères, qui ne reconnaissaient pas à la comédie le droit de s'occuper de la religion, souffraient de voir « la farce aux prises avec l'Évangile », et répétaient, après Godeau,

> Que, pour changer leurs mœurs et régler leur raison,
> Les chrétiens ont l'Église et non pas le théâtre.

Contre tant d'ennemis que restait-il à Molière ? Le souverain. Louis XIV doubla sa pension et lui donna le titre de « comédien du roi » ; mais, en même temps,

— le pouvoir cherche toujours à ménager les partis opposés, — il l'invita sans doute à retirer sa comédie du répertoire. Molière, qui tenait beaucoup plus à y mettre son *Tartuffe* qu'à y maintenir une œuvre de circonstance, s'inclina, et le succès éclatant de *Tartuffe,* enfin représenté quelques années après, fut sa revanche.

Les vrais dévots étaient-ils fondés à protester contre le *Don Juan* de Molière, et l'ancien condisciple du poète, le prince de Conti, avait-il quelque droit à voir une école ouverte d'athéisme dans le *Festin de Pierre,* « où, après avoir fait dire toutes les impiétés les plus horribles à un athée, qui a beaucoup d'esprit, l'auteur confie la cause de Dieu à un valet, à qui il fait dire, pour la soutenir, toutes les impertinences du monde » ? Tenez pour bien assuré, Messieurs, que Molière n'a pas plus voulu jouer la religion dans le *Festin de Pierre* que la vertu dans le *Misanthrope.* Malgré tout l'esprit de son don Juan, jamais il n'est pour lui contre Sganarelle ; si Molière avait publié lui-même sa comédie, il aurait souvent pris soin d'imprimer en marge, comme il a fait pour *Tartuffe* : « C'est un scélérat qui parle » ; et il eût pu ajouter : un scélérat des plus dangereux, parce que sa raillerie spirituelle déconcerte les inhabiles raisonnements d'une foi d'autant plus profonde qu'elle est instinctive, et que, venant du cœur et non de la raison, elle n'a jamais songé ni à se discuter elle-même, ni à préparer sa défense. D'autre part, il n'est vraiment pas sérieux de prétendre hausser jusqu'au rôle d'avocat de Dieu ce bon Sganarelle, qui ne suit partout don Juan, comme Sancho Pança suit don Quichotte, que pour produire un effet de contraste et pour égayer la scène par ses indigna-

tions poltronnes. Faire de ce laquais vulgaire et couard la personnification de la foi chrétienne opposée à l'athéisme personnifié en don Juan ! Comme si jamais d'ailleurs Molière avait mis aux prises des êtres symboliques ! Il savait bien, — et nous le savons tous aujourd'hui, — que rien n'est moins dramatique que les symboles. Il fait vivre sous les yeux des spectateurs des êtres humains et complexes ; il développe des caractères différents, qui, par l'ardeur même de la contradiction, s'emportent jusqu'aux dernières exagérations : il oppose l'avarice d'Harpagon et la prodigalité de son fils, la bile d'Alceste et le flegme de Philinte, le pédantisme de Philaminte et le mépris de Chrysale pour la science. Et sans doute Molière, puisque son but est de condamner Harpagon et de blâmer Alceste et Philaminte, penche pour Cléante, pour Philinte, pour Chrysale ; mais ce n'est pas lui-même qui parle par leur bouche ; ce sont leurs propres idées qu'ils expriment, et non celles du poète, qui ne nous dit pas : « Voilà ceux que vous devez prendre pour modèles », mais bien : « La vérité est entre les extrêmes que présente la vie : *in medio virtus* ». L'honnête, mais grossier bon sens de Sganarelle peut donc être préférable à l'esprit endiablé de don Juan, sans que pour cela Molière ait entendu nous donner en ce pauvre Sganarelle le type même du parfait chrétien.

De même, il serait temps d'en finir avec cette opinion de tendance et de combat que l'auteur du 5e acte de *Don Juan* et du *Tartuffe* fut un adversaire déclaré et implacable du catholicisme. Molière, Messieurs, a marqué au fer rouge Tartuffe, non parce qu'il était catholique, mais parce qu'il était hypocrite ; son Tartuffe

devait être catholique, parce que, alors, en France, sous un roi catholique et pieux, la dévotion assurait les dignités et les faveurs ; mais Molière eût vécu dans la protestante Angleterre que son Tartuffe eût été protestant et sans cesse eût parlé de sa conscience et de son austérité, comme ce magistrat flétri par Shakespeare dans *Mesure pour mesure ;* Molière eût vécu sous la régence que son Tartuffe eût été un tartuffe d'athéisme. C'est La Bruyère qui l'a dit : « Un faux dévot est celui qui, sous un roi athée, serait athée. » Et le bon sens du peuple le voit bien, quand, aujourd'hui, il jette le nom de Tartuffe à la face de tout homme qui, à quelque Église qu'il appartienne, ou même faisant profession de n'appartenir à aucune, sait hypocritement

Se faire un beau manteau de tout ce qu'on révère.

Quoi qu'il en soit, Messieurs, le *Festin de Pierre* ne fut publié qu'après la mort de Molière, en 1682 ; encore l'édition fut-elle presque aussitôt arrêtée, avec ordre de supprimer les deux premières scènes, si attaquées, du 3e acte. Elles n'ont été livrées au public que vers la fin du premier Empire, et c'est en 1841 seulement que, 176 ans après la 15e, la 16e représentation de *Don Juan* fut donnée sur cette scène même d'où je vous parle. Depuis, la comédie de Molière n'a reparu que de loin en loin sur les affiches du premier et du second Théâtre Français. Pourquoi ? Car *Tartuffe* s'y joue fréquemment. Je vois de ce fait deux raisons : l'une, c'est que le *Festin de Pierre* est de beaucoup la moins comique des grandes comédies de Molière ; la seconde, c'est que la pièce est très malaisée à monter, que les deux principaux rôles en sont extrêmement difficiles, et qu'un

directeur, pour se décider à la remettre en scène, doit être bien sûr de son don Juan. Vous comprendrez, dans quelques instants, que M. Ginisty ait repris le *Festin de Pierre* (1).

(1) Le rôle de don Juan était joué par M. Marquet.

LA PSYCHÉ

DE MOLIÈRE ET CORNEILLE (1)

MESDAMES ET MESSIEURS,

La pièce — je me sers à dessein du terme le plus général — qui va être représentée devant vous, est une de ces pièces de circonstance, comme *les Amants magnifiques*, comme *la Princesse d'Élide*, comme *la Comtesse d'Escarbagnas* de Molière, commandées, écrites et montées en quelques semaines, et destinées à disparaître à jamais, avec les circonstances qui les ont fait naître, comme s'évanouissent toutes les splendeurs d'une fête costumée, avec les derniers accents de l'orchestre épuisé, aux premiers feux du jour naissant. Quelques-unes de ces pièces pourtant, *les Fâcheux*, *le Bourgeois gentilhomme*, *le Malade imaginaire*, ont été sauvées par la finesse spirituelle de l'observation et par la profondeur comique de certains traits. *Psyché* a dû à des qualités toutes différentes, mais précieuses et rares, d'échapper comme elles à l'oubli, et,

(1) *Conférence faite à l'Odéon.*

sans faire partie du répertoire, de reparaître parfois sur l'affiche, sans les divertissements qu'elle servait à encadrer, pour charmer quelques heures les lettrés et les délicats. Mais il n'est pas d'œuvre sur la composition de laquelle aient plus influé les circonstances. Pour que vous en compreniez mieux l'esprit et le tour, le premier devoir de votre conférencier est donc de replacer à sa date et dans son cadre cette tragi-comédie-ballet.

Nous sommes dans l'automne de 1670, au début de la période la plus éclatante du règne de Louis XIV. Le roi de France est alors l'arbitre incontesté de l'Europe. La diplomatie habile de Lionne avec l'empereur et les princes de la Ligue du Rhin, des subsides généreusement fournis à la Suède, une pension donnée à propos au besogneux roi d'Angleterre, ont retourné contre la Hollande la triple alliance conclue à La Haye contre la France. A l'intérieur du royaume, le goût naturel du prince pour le luxe, pour les fêtes, pour les arts et pour les lettres, va être encouragé par la brillante et spirituelle Montespan, qui commence à prendre dans son cœur la place de la discrète et douce La Vallière. Louis XIV orne Paris de coûteux monuments : il vient de bâtir l'Observatoire, de dresser les Portes Saint-Denis et Saint-Martin, et va créer une Académie d'architecture, après l'Académie des sciences et l'Académie des inscriptions et belles-lettres, chargée de préparer des devises pour les médailles commémoratives de ses victoires et de ses fondations. Il vient d'établir à Rome une École des beaux-arts, où peintres et sculpteurs apprendront, en copiant les chefs-d'œuvre de l'antiquité, à produire à leur tour des chefs-d'œuvre dignes d'orner la cour et les galeries de cet incomparable

château de Versailles, où trente-six mille ouvriers travaillent à la fois à élever les bâtiments sous la direction de Mansard, à les décorer intérieurement sous celle de Lebrun, à faire le parc sur les dessins de Lenôtre, et à construire la machine de Marly, qui amènera dans les bassins l'eau de la Seine. A l'éclat des arts répond celui des lettres : Port-Royal vient de publier la première édition des *Pensées* de Pascal ; Mascaron et Bourdaloue prêchent alternativement devant la cour ; Bossuet vient de prononcer l'admirable oraison funèbre de Madame et de se voir confier l'éducation du dauphin ; Mme de La Fayette, tout en revoyant avec son ami, le duc de La Rochefoucauld, la deuxième édition des *Maximes*, prélude par le roman de *Zayde* à son chef-d'œuvre, *La Princesse de Clèves ;* La Fontaine a commencé la série de ses *Fables*, qui sont aussitôt devenues classiques, et de ses *Contes*, qui ne le sont pas encore ; Despréaux est déjà en train de polir et de repolir son *Art poétique ;* le tendre Quinault et l'adroit Thomas Corneille occupent la scène ; le roi vient d'autoriser enfin la représentation du *Tartuffe* de Molière, et la cour et la ville applaudissent les allusions au brillant monarque dont sont remplies la *Bérénice* du vieux Corneille et celle du jeune Racine. Aux poètes, aux savants, à tous ceux qui honorent son règne et chantent ses louanges, Louis XIV accorde des pensions, et ses libéralités glorieuses s'étendent jusque sur les étrangers et même jusque sur les érudits de la Hollande, ennemie de la France. Il est vraiment alors le roi-soleil, qui darde ses rayons sur le globe entier de la terre.

Dans ce merveilleux épanouissement de tous les arts, seul demeurait en retard l'art musical. Et Louis XIV le regrettait beaucoup ; car, dans sa famille, la musique

avait toujours été aimée et cultivée. Sa grand'mère, la sotte Marie de Médicis, chantait bien ; c'est même la seule chose qu'elle ait jamais bien faite. Elle donna à tous ses enfants le goût du chant : les souverains savaient être agréables à sa fille Christine, duchesse de Savoie, en lui envoyant quelque habile joueur de luth ou quelque soprano de la chapelle Sixtine ; Henriette de France a été nommée par les poètes la sirène de l'Angleterre ; et quant à Louis XIII, il occupait ses loisirs de roi fainéant à mettre en musique soit les *Psaumes* de David, soit le ballet de *la Merlaison*, ou la Chasse aux merles, dont ensuite il prenait soin, n'ayant confiance en personne, d'envoyer lui-même à la *Gazette* de Renaudot le compte rendu élogieux. Louis XIII avait composé des ballets ; son fils en dansa, pendant quinze ans, avec passion. C'était la principale occupation de la cour. L'abbé Tallemant ne craindra pas de comparer au grand Corneille le poète de ces ballets, Bensserade, et Louis XIV le combla de faveurs et de pensions, en souvenir du succès qu'il avait obtenu, en 1656, à danser son ballet de *Psyché*. En 1670, Louis XIV avait renoncé à la danse ; mais il rêvait d'introduire et d'acclimater en France l'opéra italien, comme l'avait essayé, vingt-cinq ans plus tôt, le cardinal Mazarin, non sans soulever de vives protestations contre les dépenses qu'entraînait ce genre de spectacle. Dans ce but, Louis venait d'instituer l'Académie royale de musique, et de donner le privilège de l'Opéra à Perrin, introducteur des ambassadeurs auprès de Monsieur, à Cambert, intendant de la musique d'Anne d'Autriche, et au marquis de Sourdéac, qui avait inventé de nouvelles machines de théâtre. Comme jusqu'alors chanteurs et chanteuses avaient refusé de paraître costumés sur la

scène à côté des comédiens et chantaient dans des loges grillées et treillissées, des lettres patentes avaient déclaré que gentilshommes et damoiselles pourraient chanter sur le théâtre sans déroger à noblesse.

Cependant, les trois associés tardant beaucoup à donner leur spectacle d'inauguration, Louis XIV impatienté commanda au contrôleur de ses bâtiments, le sieur Ratabon, et à son machiniste, Gaspard Vigarani, de lui construire rapidement, au palais des Tuileries, une salle plus belle que toutes celles qu'on eût vues jusqu'alors, et où Molière pût représenter, dès le carnaval de l'année suivante, une pièce à grand spectacle, mêlée de danses et de chants, dans le goût de l'*Andromède* et de *la Toison d'or* de Corneille. A Molière le roi indiqua le sujet de *Psyché*, alors familier à tout le monde, non seulement à cause du ballet de 1656, mais parce que La Fontaine venait, l'année précédente, d'en faire un roman exquis ; on pourrait utiliser ainsi une magnifique décoration des enfers, soigneusement conservée au Garde-Meuble.

Louis XIV avait dit. Avec une rapidité à rendre jaloux nos architectes modernes s'éleva un merveilleux théâtre, qui n'a jamais au XVIIe siècle servi que pour la seule *Psyché*. Le plafond n'était qu'en carton, à la vérité ; mais la salle était éclairée par trente lustres, qui se relevaient au moment où commençait le spectacle, et le dessous de la scène et le comble étaient admirablement disposés pour le jeu de machines si puissantes que, par leur action, non seulement l'Amour pourrait traverser la scène en volant et se perdre dans les nues, Vénus et les Grâces descendre du ciel, Zéphyre enlever dans les airs Psyché et ses sœurs, mais même, dans le grand ballabile final, on pourrait voir

trois cents artistes à la fois célébrer sur des nuages par des concerts, des chants et des danses, les noces de l'Amour et de Psyché.

Ces splendeurs féeriques, notre Académie nationale de musique pourrait nous les rendre, peut-être ; l'Odéon n'y saurait même songer. Aussi bien je crois qu'une restitution exacte de la mise en scène de *Psyché* vous charmerait beaucoup moins que vous ne vous l'imaginez sans doute : en effet, par suite d'une coutume bizarre, avec laquelle rompront heureusement Lulli et Quinault, quand, associés fortuitement par les divertissements de *Psyché*, ils auront obtenu à leur tour, en 1672, le privilège de l'Opéra et commencé une collaboration féconde en chefs-d'œuvre, les rôles de femmes étaient alors toujours dansés par des hommes. Cela ne choquait pas trop les gens du XVIIe siècle, accoutumés à voir des comédiens jouer toujours les duègnes de Molière : Mme Pernelle, Mme de Sotenville, Mme Jourdain, Bélise, et qui se souvenaient encore d'avoir longtemps applaudi un acteur dans l'emploi des nourrices plantureuses et fortes en gueule ; mais nous sommes aujourd'hui tellement habitués au travestissement opposé qu'il nous serait, sans doute, impossible de ne pas rire en regardant des hommes, les lèvres et le menton rasés, déployer leurs grâces massives et robustes sous les aimables et sommaires costumes de naïades, de dryades, de fées, de muses et de nymphes de Flore.

La salle des Tuileries étant un cadre merveilleux, il fallait que le tableau en fût digne. Six ans auparavant, Molière, composant sa *Princesse d'Élide*, s'était trouvé pris de court, et n'avait pu rimer que le premier acte, en sorte que sa comédie avait paru sur le théâtre

n'ayant chaussé qu'un de ses brodequins. Il craignit semblable mésaventure, et, portant au vieux Corneille le scenario de sa *Psyché*, il lui demanda d'en vouloir bien écrire immédiatement les quatre derniers actes, à l'exception des deux scènes ouvrant les actes II et III, qui étaient déjà prêtes. Corneille accepta, et, quinze jours après, il apportait à Molière ses quatre actes, dont vous allez voir qu'un au moins est un chef-d'œuvre.

Et voilà comment, le 17 janvier 1671, pour satisfaire au plus grand roi du monde et pour célébrer la paix qu'il venait de rendre à l'Europe, put être représentée avec le plus éclatant succès, dans la nouvelle salle des Tuileries, en présence de toute la cour et du nonce du pape, la tragi-comédie-ballet de *Psyché*, grâce à la collaboration précipitée de l'architecte, du machiniste, du musicien et de ces grands poètes qui s'appelaient Molière, Corneille et Quinault. A leurs noms, il me paraît strictement juste de joindre celui de La Fontaine; car enfin, comme j'ai maintenant à vous le montrer, les autres n'ont guère fait que mettre en œuvre les matériaux à eux fournis par « le bonhomme ».

Non que La Fontaine ait inventé l'histoire charmante de *Psyché*. Ce conte mythologique doit remonter à la plus haute antiquité. Il semble bien qu'au fond se cachât primitivement une allégorie : il va sans dire que je n'attache pas la moindre importance aux doctes visions de l'évêque Fulgence, qui découvrait, dans le père et la mère de Psyché, Dieu et la matière, et, dans ses sœurs, la chair et la liberté ; mais enfin, *Psyché*, en grec, veut dire *Ame*, et l'on peut encore entrevoir dans les aventures de Psyché l'histoire de l'âme qui perd le bonheur par sa faute et qui le reconquiert par l'expiation. Seulement, par suite du temps et des nou-

veaux détails brodés sur le thème original, le sens de l'allégorie s'est effacé, et il n'est demeuré qu'un aimable récit mythologique, conduisant déjà aux contes de fées, puisque les animaux, bien plus, les pierres y parlent. Le bon La Fontaine n'y a point entendu malice, et, aussi naïvement qu'il aurait raconté les aventures de Peau d'Ane, il a raconté celles de Psyché, telles qu'il les avait trouvées dans l'*Ane d'or*, d'Apulée. Bizarre auteur et livre bizarre. Né au deuxième siècle de notre ère, en Afrique, élevé dans Athènes, marié à Rome, Apulée réunit en lui l'ingéniosité punique, l'élégance grecque et le sérieux romain ; tantôt c'est un conférencier aimable et souriant, auquel tout est prétexte à piquantes plaisanteries, une nouvelle poudre dentifrice ou la beauté moyenne et l'âge plus que moyen de sa femme ; tantôt c'est un mystique attendri, dont le cœur s'épanche en prières presque chrétiennes à un Dieu unique ; de sorte que, dans l'épisode de Psyché, qui forme le quart de son roman, la grâce et le réalisme, la délicatesse et le burlesque voisinent de la façon la plus singulière. Tous ces contrastes, La Fontaine est parvenu, non sans peine, il l'avoue lui-même, à les fondre, dans son roman mêlé de prose et de vers, en un seul ton, formé de galanterie émue et de plaisanterie discrète. Comme vous allez en juger, cela n'est pas toujours très grec, mais cela est toujours charmant, parce que tout La Fontaine est là ; et l'on conçoit parfaitement que, du jour où l'on eut sa *Psyché*, celle d'Apulée n'ait plus compté.

C'est à Versailles, dans la grotte de Thétis, aujourd'hui détruite, en face de ce beau groupe de Phébus avec ses coursiers et les nymphes qui orne actuellement le bosquet des *Bains d'Apollon*, que La Fontaine

lit son conte à trois de ses amis, dans lesquels on peut reconnaître le tendre Racine, le raisonnable Boileau et le rieur Chapelle.

Il était, une fois, un roi et une reine, qui avaient trois filles d'une beauté merveilleuse. Les deux aînées étaient déjà mariées à des rois voisins, quand les hommages rendus aux charmes de la plus jeune, Psyché, excitèrent la jalousie de la vindicative Vénus. Elle demande à son fils, l'Amour, de la venger. Mais l'Amour aperçoit Psyché, et aussitôt il s'en éprend. Il fait rendre un oracle, qui ordonne au roi et à la reine d'exposer leur fille sur le sommet d'une montagne escarpée, où la viendra chercher un monstre, destiné par la volonté des dieux à devenir son époux. Le père et surtout la mère pleurent et se lamentent ; mais il faut bien obéir à l'oracle.

A peine Psyché est-elle demeurée seule sur la montagne que Zéphyre vient l'enlever et la transporte dans un palais magnifique, où des nymphes la reçoivent, la conduisent au bain, et la revêtent d'habits nuptiaux, sur lesquels on n'avait épargné ni les diamants, ni les pierreries. « Il est vrai que c'était ouvrage de fées, lequel d'ordinaire ne coûte rien ». Cependant des musiciens invisibles chantaient des vers, si délicieux que Gounod les a voulu mettre en musique, et dont le refrain est :

Aimez, aimez : tout le reste n'est rien.

C'est seulement quand la nuit est venue que l'époux pénètre dans l'obscurité de la chambre nuptiale, et il se retire avant les premières lueurs du jour.

Psyché fut d'abord ravie de changer tous les jours

de parures. « Je ne voudrais point d'autre paradis pour les dames », glisse avec sa bonhomie narquoise notre conteur. Mais on se lasse de tout ; et puis elle n'avait personne à qui montrer ses parures. L'ennui finit par éveiller dans son âme la curiosité et la vanité. Après avoir pressé inutilement son mystérieux époux de lui laisser voir son visage, elle lui demande de permettre au moins que ses sœurs viennent contempler son bonheur et puissent changer en joie la douleur de ses parents. L'Amour (vous avez deviné que c'est lui l'époux de Psyché) est désolé des maux qu'elle se prépare ; mais il doit, pour obéir au Destin, satisfaire sa demande imprudente.

A peine arrivées, à l'aspect du palais splendide où règne leur cadette, de sa baignoire d'or ciselé, de ses joyaux, de ses toilettes, des nymphes qui la servent, des zéphyrs qui lui obéissent comme à une déesse, les deux sœurs conçoivent une jalousie furieuse, qui se traduit tout d'abord par les paroles les plus méprisantes à l'adresse de leurs propres époux. Quels mariages on leur a fait faire ! Le mari de l'aînée a toujours une douzaine de médecins à l'entour de sa personne, et il ne fait à sa femme l'honneur d'entrer dans sa chambre que sur les conseils d'Esculape et par des considérations d'État. Le mari de l'autre a deux douzaines de maîtresses, en sorte que sa postérité est déjà « si ample qu'il y aurait de quoi faire une colonie très considérable ». Tandis que le mari de l'heureuse Psyché... Mais, au fait, quel est-il ? Et voilà nos jalouses excitant la curiosité de leur trop fortunée cadette, se parlant à l'oreille, haussant les épaules, jetant des regards de pitié sur elle, lui faisant craindre enfin que, femme d'un monstre, elle ne mette des monstres au monde ; bref, elles

manœuvrent si bien que Psyché, affolée, se résout à désobéir à son époux, à le voir malgré lui, et à le tuer, si c'est vraiment un monstre, qui n'a pas craint d'abuser de sa beauté. Pour l'aider dans ce beau dessein, ses deux furies de sœurs lui apportent une lampe et un poignard bien trempé et bien affilé :

> Comme nous vous aimons, et ne négligeons rien
> Quand il s'agit de votre bien,
> Nous avons eu le soin d'empoisonner la lame.

La nuit vient, et l'Amour. Il s'endort. Psyché se lève, prend la lampe et le poignard, et, tremblante, le cœur battant d'émotion, s'approche du lit où repose le monstre. Elle le voit, et devine aussitôt l'Amour : « Car quel autre dieu lui aurait paru si agréable ? » Et Psyché le regarde dormir, éperdue, ravie, extasiée.

Mais une goutte d'huile enflammée tombe sur la jambe du dieu ; la douleur éveille l'Amour. Il voit Psyché confuse, la lampe dans sa main, le poignard à ses pieds. Il lance à la coupable un regard foudroyant, et, « sans lui faire seulement la grâce de lui reprocher son crime », il s'envole. Le palais merveilleux disparaît, et le conteur sent ses yeux humides de larmes à l'idée de la pauvre Psyché seule, pâle et demi-morte sur un rocher sauvage.

Ici commence la seconde partie des aventures de Psyché, que Voltaire a non sans raison reproché à La Fontaine d'avoir un peu trop allongées par des épisodes, charmants à a vérité, mais inutiles à l'action.

Psyché veut mourir, et se jette d'abord dans le précipice, puis dans un fleuve ; l'Amour la sauve, qui veille sur elle sans se montrer. Mais il veut qu'elle expie sa faute par de longues épreuves, et il la donne comme

esclave à Vénus. L'implacable déesse la condamne à des travaux, dans lesquels elle espère bien que son ennemie trouvera la mort : elle lui ordonne d'aller chercher une cruche d'eau à la fontaine de Jouvence, que garde un horrible dragon ; elle l'envoie querir de la laine des moutons du Soleil, dont les cornes sont redoutées des loups eux-mêmes. Par la protection occulte de l'Amour, Psyché échappe à ces périls, et à d'autres encore.

La colère de Vénus grandit, d'autant plus que ses meilleures amies, Cérès et Junon, finissent par prendre fait et cause pour Psyché. Elles conseillent à Vénus de la donner pour femme à son fils, qui ne trouvera pas dans l'Olympe meilleur parti : Hébé n'est, après tout, qu'une suivante ; la beauté des Heures est fort journalière ; et quant aux Muses, ce sont des précieuses qui feraient enrager leur mari. Et pourtant voilà l'Amour grand garçon ; il est temps de le pourvoir : « Quel plaisir pour vous, ajoutent-elles en embrassant leur amie bien féminiement, quand vous tiendrez entre vos mains un petit Amour, qui ressemblera à son père ! — Cela vous siérait mieux qu'à moi d'être grand'mères ! » répond Vénus, rouge de fureur, et elle va sur-le-champ menacer son fils de faire, elle-même, un autre Amour, et plus joli que lui : il n'y a point assez longtemps qu'elle a fait le premier pour en avoir oublié déjà la manière ! Là-dessus, elle envoie la pauvre Psyché demander à Proserpine une boîte de son fard.

Aux enfers, Psyché rencontre ses sœurs. Persuadées que l'Amour les appelait à prendre auprès de lui la place de leur cadette, après avoir, pour se rajeunir, usé, comme il paraît que les dames faisaient alors, trois ou quatre boîtes d'embonpoint et de fraîcheur,

elles se sont laissées glisser dans le vide, pensant que Zéphyre les soutiendrait et les porterait auprès du bien-aimé ; mais, Zéphyre s'en étant bien gardé, elles se sont cassé la tête sur les rochers. Et Pluton a condamné leur jalousie au plus affreux des supplices,

> Car les sœurs de Psyché, dans l'importune glace
> D'un miroir, que sans cesse elles avaient en face,
> Revoyaient leur cadette heureuse, et dans les bras,
> Non d'un monstre effrayant, mais d'un dieu plein d'appas.

Cependant la descente de Psyché aux enfers s'est heureusement accomplie. Et même le vieux juge Rhadamante et Pluton, qui ne voient jamais que des ombres, se sont montrés pour la jeune femme si aimables que Proserpine s'est hâtée de la renvoyer avec la boîte de fard demandée par Vénus, en lui défendant bien de l'ouvrir.

Hélas ! notre mère Ève ne se put empêcher de mordre au fruit défendu ; comment la curieuse petite Psyché n'aurait-elle pas touché au fard défendu ? D'autant plus qu'elle pouvait donner à sa curiosité et à sa coquetterie cette excuse touchante que « tout artifice est permis quand il s'agit de regagner un époux ». Elle regarde la boîte, y porte la main, l'en retire, l'y reporte aussitôt, l'ouvre enfin, et il s'en échappe une vapeur fuligineuse, qui — l'idée est de La Fontaine et ne me paraît point des plus heureuses — lui noircit immédiatement la figure, et ente ainsi un visage d'Éthiopienne sur un corps de Grecque. Voilà la pauvre Psyché bien punie à nouveau de sa curiosité : car, après avoir cherché par tout l'univers son mari, elle appréhende maintenant de le rencontrer.

Cependant l'Amour la trouve endormie, et reconnaît

sa femme dans cette dormeuse panachée. Il la réveille, et tous deux goûtent enfin la douce joie de pleurer ensemble. Leur douleur attendrit le cœur maternel de Vénus, et l'Amour va demander à Jupiter de rendre sa blancheur à Psyché et de lui donner en outre « un brevet de déesse ».

Mais le roi des dieux n'est pas trop disposé d'abord à octroyer cette seconde faveur : « Nous n'avons parmi nous que trop de déesses. C'est une nécessité qu'il y ait du bruit où il y a tant de femmes... Et puis, dès que Psyché sera déesse, il lui faudra des temples aussi bien qu'aux autres. L'augmentation de ce culte nous diminuera notre portion. Déjà nous nous morfondons sur nos autels, tant ils sont froids et mal encensés ! » Mais l'Amour lui rappelle combien on s'ennuie dans l'Olympe : « Cybèle est vieille, Junon de mauvaise humeur ; Cérès sent sa divinité de province ; Minerve est toujours armée ; Diane nous rompt la tête avec sa trompe... L'Aurore se lève de trop grand matin ; on ne sait ce qu'elle devient tout le reste de la journée. » Et nul n'ignore que « jamais la compagnie n'est bonne, s'il n'y a des femmes qui soient aimables ». A ces excellentes raisons Jupiter se rend : il donne l'immortalité à Psyché, et Psyché à l'Amour. Ils furent heureux, et ils eurent une fille, à qui l'on « a bâti des temples sous le nom de la Volupté ».

Et La Fontaine termine ce joli conte, adorablement absurde, par un hymne à la Volupté, qui mérite sa réputation :

Volupté, Volupté, qui fus jadis maîtresse
Du plus bel esprit de la Grèce,
Ne me dédaigne pas, viens-t'en loger chez moi
Tu n'y seras pas sans emploi :

J'aime l'amour, le jeu, les livres, la musique,
La ville et la campagne, enfin tout ; il n'est rien
Qui ne me soit souverain bien,
Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique.
Viens donc ; et de ce bien, ô douce Volupté,
Veux-tu savoir au vrai la mesure certaine ?
Il m'en faut tout au moins un siècle bien compté ;
Car trente ans, ce n'est pas la peine.

La seule idée morale qui soit demeurée dans ce gracieux conte rose, qui a pour héroïne la curieuse Psyché, est donc que le mieux est l'ennemi du bien, que la satiété succède inévitablement au désir satisfait, et que la réalité n'est jamais aussi belle que l'était le rêve. Cette idée, les poètes se sont toujours plu à nous la présenter sous d'ingénieux symboles, et le hasard de l'affiche en réunissait, il y a six ou sept ans, trois variantes dans une même soirée sur la scène de la rue Richelieu. C'étaient d'abord *les Romanesques* de M. Rostand, cette pièce charmante, pimpante comme un Watteau, gaie comme du Labiche, savoureuse comme du Regnard, fantaisiste comme du Musset, où la gentille Sylvette, au moment de vivre son roman et de se laisser enlever, s'effraie en voyant son rêve prendre vilainement corps, et s'empresse d'y renoncer. C'était ensuite *le Voile* de Rodenbach : il pleut dans Bruges la morte, et bien sombre est la maison du vieux garçon, où sa tante agonise ; seule l'éclaire et l'embellit une béguine idéale, diaphane, presque impalpable ; et le vieux garçon s'en éprend, troublé par un violent et maladif désir de voir enfin l'auréole de ses cheveux qu'emprisonne jalousement le béguin sévère. Brusquement, dans la nuit, la tante qu'on croyait sauvée, meurt ; et, au milieu de l'affolement général, le vieux garçon aperçoit la béguine sans béguin, et perd son « béguin » pour la béguine. C'était

enfin *le Bandeau de Psyché*, de M. Marsoleau : Psyché adore l'Amour, tant qu'elle a sur les yeux le bandeau qu'il lui a mis ; mais, le bandeau enlevé, ses illusions s'envolent ; désenchantée, elle ne voit plus dans le mariage que les soucis de la maternité : « doucher, moucher, coucher » des marmots, et elle se résigne, sur les conseils de sa prudente mère, à épouser un octogénaire cacochyme, qui en fera bientôt une riche veuve. Ne cherchons aucune autre intention morale dans le récit mythologique que la Fontaine a conté avec une bonhomie à la fois sensible et malicieuse, comme dans la charmante comédie héroïque qu'en ont tirée Molière et Corneille.

Il me reste à vous faire voir comment, dans leur pièce, tous deux ont été amenés à modifier la donnée que je viens de vous exposer : Molière, qui a fait le plan, par la nécessité d'obéir aux exigences de la scène en général et de la comédie-ballet en particulier ; Corneille, qui a rimé les derniers actes, par son goût pour la grandeur et par le tour naturellement héroïque de son esprit.

Comme la scène où Psyché désobéit à l'Amour est le point culminant du drame, il fallait qu'elle fût placée au quatrième acte, l'acte de la crise. Force était donc aux deux poètes de développer le commencement du roman de La Fontaine, et d'en resserrer au contraire la fin.

Pour fournir les premiers actes, le conte ne donnait guère que l'oracle qui condamne Psyché à être exposée sur une montagne. Le début de la pièce eût été bien sombre, si n'avaient été là, pour l'égayer un peu, les sœurs de Psyché. Elles ne sont point, comme dans La Fontaine, mariées, et grillent de l'être : aussi enragent-elles de voir tous les prétendants, que l'on fait venir pour elles, s'empresser de demander la main de leur cadette. La

seconde, Cydippe, est une jeune dinde, qui a juste assez d'esprit pour parler peu et pour seconder les perfidies de son aînée. Celle-ci, Aglaure, est une pimbêche, qui rappelle l'Armande des *Femmes savantes* et l'Arsinoé du *Misanthrope :* si leur cadette séduit tous les hommes, ce n'est point, comme le croit naïvement Cydippe, par l'effet d'un sortilège ; c'est qu'elle ne conserve pas la dignité hautaine et le vertueux orgueil de ses aînées ; il faut aujourd'hui se jeter à la tête des hommes : quelle horreur ! Et les voilà pourtant qui se jettent à la tête d'Agénor et de Cléomène. Elles ont l'humiliation d'être repoussées par eux, bien que Psyché elle-même les offre gentiment aux deux princes pour atténuer la désobligeance de son propre refus. Et le dépit des deux sœurs excite le rire, comme aussi les sentiments haineux que l'envie éveille en leur cœur. Il est à remarquer, en effet, que, de toutes les mauvaises passions, l'envie est la seule qui fasse toujours rire au théâtre. C'est, sans doute, Messieurs, parce qu'elle est la seule qui porte avec elle et trouve en elle-même son châtiment, et que le public, toujours vertueux au théâtre, est amusé d'y voir le vice puni.

Cependant l'oracle terrible est prononcé. Ici un écueil se présentait : la situation était identique à celle de l'*Andromède* de Corneille. Il fallait donc la présenter autrement. Molière a supprimé la mère de Psyché, qui n'aurait pu que répéter les plaintes de la mère d'Andromède, et c'est le roi, son père, qui conduit la jeune fille à la mort. Au surplus, une autre raison rendait ce changement nécessaire : à une époque où l'on prisait surtout dans une œuvre littéraire l'harmonie des parties et l'unité de ton, il ne fallait pas, dans cette tragi-comédie, que la comédie fût trop comique, ni trop tragique la tragédie. Parfois, au dernier acte d'une comédie de Scribe,

Bertrand et Raton, par exemple, l'action se dramatise et l'auteur écrit une scène pathétique ; les artistes qui la jouent se doivent soigneusement garder de s'y donner tout entiers, comme dans un mélodrame : ce serait détruire l'unité d'impression ; il faut au contraire que, tout en pleurant et en se tordant les mains, ils trouvent moyen de nous faire comprendre que nous aurions tort de trop nous émouvoir, et que tout va s'arranger. De même Molière avait ici besoin d'une douleur toute virile. Pas de cris, pas de sanglots ; cette affliction paternelle s'analyse et raisonne ; or, comme l'a dit si justement Quinault :

> Qui sait comme on raisonne ignore comme on aime.

Une douleur ainsi raisonneuse et, par suite, tempérée, nous prépare mieux à voir Psyché livrée, non à un monstre comme Andromède, mais à l'Amour.

Sa surprise joyeuse va suffire à remplir le troisième acte, et sa faute le quatrième.

Mais vous n'y trouverez pas cette scène de la lampe, qui est restée fameuse et proverbiale. Pourquoi ? Car c'était là, semble-t-il, la scène principale, la scène à faire. La raison en est, Messieurs, toute matérielle. Pour la conserver, il eût fallu jouer le troisième et le quatrième acte dans une obscurité complète ; et ce n'était pas la peine, en vérité, d'avoir trente lustres dans la salle et une scène tout illuminée de girandoles de cristal pour se priver volontairement de ces flots de lumière, sous lesquels chatoient et étincellent l'or et les pierreries des costumes, et qui sont la joie et le charme des yeux. Nous le comprenons d'autant mieux qu'à notre époque, où tous les arts semblent avoir surtout pris à tâche de faire le

contraire de ce qui avait été fait jusqu'ici, trop souvent, sous couleur de rechercher la vérité, les directeurs de théâtre nous ont joué des pièces entières dans une nuit économique. Qui de nous ne se rappelle sans plaisir aucun ces soirées, où la salle restait obstinément plongée dans des ténèbres opaques, tandis que sur les planches, à peine éclairées par les faibles lueurs de la rampe baissée, on apercevait vaguement des sortes d'ombres chinoises, qui parlaient ou qui chantaient ? L'idée ne pouvait même venir à Molière d'infliger à Louis XIV et à sa cour brillante ces représentations d'une gaîté sépulcrale.

Il fallait donc que, sur la scène illuminée et resplendissante, Psyché vît l'Amour, mais sans pouvoir le reconnaître. Pour cela, il suffisait d'un de ces travestissements dont Jupiter avait cent fois donné l'exemple dans l'Olympe ; le petit dieu ailé se montre donc à la belle sous les traits du plus charmant des adolescents. Ce fut au XVIIe siècle le jeune comédien Baron, dans tout l'éclat d'une beauté célèbre, qui joua ce rôle ; depuis, il n'a pu, sans invraisemblance, être tenu que par des jeunes filles. Dès lors la question se réduit très simplement à ceci : pourquoi ce jeune et bel époux s'entête-t-il si étrangement à rester anonyme ? Les sœurs de Psyché lui font craindre que ce ne soit quelque enchanteur coupable d'un crime, qui sait ? de bigamie ; et l'imprudente, après avoir fait jurer par le Styx au redoutable dieu de lui accorder sa première demande, est victime de sa désobéissance et de sa curiosité. C'est exactement la situation que nous retrouverons dans la *Sémélé* de Schiller, où Jupiter, Sémélé et la jalouse Junon jouent les mêmes rôles qu'ici l'Amour, Psyché et ses sœurs.

Il était impossible d'accumuler dans le dernier acte toutes les épreuves auxquelles, chez La Fontaine, Psyché est condamnée par Vénus : Molière n'a gardé que la dernière, celle du fard de Proserpine, ce fard si cher aux Orientales que Job avait donné à sa troisième fille le nom bizarre de Cornustibium, *boîte à fard*. Seulement, par une heureuse modification, les vapeurs qui s'échappent du coffret ne couvrent plus, comme dans La Fontaine, d'un badigeon noir le visage de la pauvre Psyché ; elles la plongent dans un évanouissement qui amène rapidement — pas encore assez aujourd'hui qu'il n'est plus besoin d'occuper la scène pendant que le ballet se prépare — le désespoir de l'Amour, l'attendrissement de Vénus et l'intervention souveraine de Jupiter.

Et, sans doute, à n'en examiner ainsi que la fable et le plan, il doit vous paraître que la comédie de Molière et de Corneille rappelle encore beaucoup le roman de La Fontaine. Vous allez voir, Mesdames et Messieurs, que l'esprit en est tout différent. Dans ce conte, à la fois sentimental et malin, le grand Corneille a introduit quelque chose de son âme héroïque.

Ils sont vraiment dignes des deux frères de *Rodogune*, ces deux jeunes princes, Agénor et Cléomène, dont une rivalité d'amour ne peut détruire l'ardente amitié, qui veulent, au péril de leur vie, disputer Psyché au monstre, qui se tuent de désespoir quand ils l'ont vue enlevée par Zéphyre, et qui, au cinquième acte, à l'entrée des enfers,

> Dans des bois toujours verts, où d'amour on respire
> Aussitôt qu'on est mort d'amour,

se réjouissent de leur trépas volontaire, puisqu'il leur a permis de revoir un moment cette belle Psyché, qu'ils

n'auraient jamais revue sur la terre, et qu'ils aiment toujours ; car, pour emprunter un vers touchant au vieux Tristan L'Hermite :

Dedans leur cœur éteint leur amour ne l'est pas.

Vous chercheriez en vain dans La Fontaine cette note de générosité toute cornélienne.

Mais il est surtout curieux de voir combien différente est l'idée que se font des dieux antiques les deux poètes. Corneille laisse à l'Olympe du bonhomme toutes ces déesses bavardes et mauvaises, qui caquètent et gloussent comme des poules dans une basse-cour, et il n'y prend que la seule Vénus, mais en lui donnant la dignité d'une reine tragique. Chez lui Jupin redevient Jupiter, le roi majestueux des dieux et des hommes ; et l'Amour, ce n'est plus le Cupidon latin, le petit dieu libertin au minois égrillard et à l'œil polisson, qui s'amuse malignement des tours qu'il joue ; c'est l'Eros des Grecs,

Le dieu le plus puissant des dieux,
Absolu sur la terre, absolu dans les cieux,

le dieu par qui tout est, sans qui rien ne serait ; et combien par suite il nous émeut quand, après avoir supplié vainement Vénus de rappeler sa Psyché à la vie, l'immortel lui dit d'une voix brisée par la douleur :

Hélas ! si je vous importune,
Je ne le ferais pas si je pouvais mourir !

C'est à cette transposition que nous devons la grande scène du troisième acte, dont je n'ai voulu vous parler qu'en terminant, parce qu'elle est la perle de l'ouvrage, et une perle d'une eau véritablement merveilleuse.

La situation est unique au théâtre. Jamais encore n'a été touché le cœur insensible de Psyché, quand, soudain et à son insu, elle se trouve en présence du dieu qui fait aimer. L'Amour la regarde, et aussitôt court dans les veines de la jeune fille un feu brûlant, qu'elle ignorait. Elle éprouve un sentiment nouveau, et qui ne ressemble à aucun autre. Elle ne sait comment le définir :

> Et je dirais que je vous aime,
> Seigneur, si je savais ce que c'est que d'aimer.

En vain sa pudeur s'inquiète, sans très bien savoir pourquoi ; une force plus puissante tient attachés les yeux ravis de Psyché sur les yeux troublés de l'Amour :

> Vous soupirez, seigneur, ainsi que je soupire ;
> C'est à moi de m'en taire, à vous de me le dire,
> Et cependant c'est moi qui vous le dis.

Et l'Amour la rassure, et il murmure à son oreille charmée des paroles plus caressantes que la plus douce des musiques : il lui dit à quel point il l'aime, et comment sa beauté l'a rendu jaloux de toute la nature, du soleil dont les rayons la caressent, de l'air qu'elle respire, de la brise qui se joue dans ses cheveux. Et cela est adorable de jeunesse et de grâce, d'ingénuité et de tendresse, d'ardeur et de chasteté. Rien, absolument rien, qui rappelle, même de très loin, l'innocence curieusement libertine de Daphnis et de Chloé dans la pastorale trop vantée de Longus ; c'est la voix sainte de la nature qui chante seule à l'âme de ces jeunes dieux et berce leurs sens épurés dans une volupté vraiment céleste. Oui, c'est ainsi, ce n'est pas autrement que devaient dans l'Olympe aimer les Immortels, et le seul

poète qui ait su retrouver leur langage rempli à la fois d'éclat et de douceur, c'est le tragique auteur d'*Horace* et de *Cinna*, c'est le grand Corneille, et Corneille sexagénaire !

Cela a tellement surpris que l'on a parlé, d'après son neveu Fontenelle, d'une passion sénile, d'un amour de poète éclos brusquement au cœur du vieillard. Et, de fait, dans *Pulchérie* et dans *Suréna*, ces deux dernières œuvres, que nul ne lit plus, du vieux Corneille, on trouve aussi des vers brûlants de passion, qu'on chercherait vainement dans des œuvres antérieures, comme *Agésilas* ou comme *Attila*. Quelle que soit la femme qui ait été l'objet de cette passion, la Molière, qui joua précisément le rôle de Psyché, ou toute autre, qu'elle soit à jamais remerciée pour avoir inspiré un des plus délicieux duos d'amour qui soient dans aucun théâtre !

Et remercions aussi M. le Directeur de l'Odéon, qui nous donne aujourd'hui le plaisir trop rare d'applaudir cette *Psyché*, dans laquelle on admire pourtant les vers les plus graves qu'ait écrits Molière à côté des vers les plus tendres qu'ait soupirés Corneille.

LE THÉATRE DE RACINE

MITHRIDATE (1)

MESDAMES ET MESSIEURS,

En 1693, un neveu de Corneille, Bernard de Fontenelle, de l'Académie Française, ne craignait pas d'écrire : « Le tendre et le gracieux de Racine se trouvent quelquefois dans Corneille : le grand Corneille ne se trouve jamais dans Racine. » Ne voyez pas, Messieurs, dans ce jugement si dur pour Racine la partialité intéressée d'un neveu pour un oncle illustre ; Fontenelle n'a fait là qu'exprimer une opinion alors courante. Au lendemain d'*Andromaque*, Racine avait été classé, non sans raisons d'ailleurs, parmi les *tendres*, et, dès lors, en cette qualité de *tendre*, on s'obstinait injustement à lui refuser la force et la grandeur. Il en souffrait, le poète au cœur tellement sensible que la moindre critique lui causait plus de chagrin que toutes les louanges ne lui faisaient de plaisir ; il éprouvait une irritation secrète à n'entendre jamais vanter que sa douceur et

(1) *Conférence faite à l'Odéon.*

sa grâce, alors qu'il avait pourtant conscience d'avoir, dans Néron, représenté avec une belle énergie un monstre naissant, d'avoir gravé d'un burin aussi vigoureux que celui de Tacite le portrait de l'ambitieuse Agrippine, enfin d'avoir, dans l'admirable personnage du vizir Acomat, mis à la scène un politique aussi consommé que pouvaient l'être tous ceux de Corneille. Il voulut péremptoirement prouver qu'il était, lui aussi, capable de force et de grandeur ; et l'on vit alors un spectacle au premier abord surprenant, bien qu'il n'ait pas, en réalité, lieu d'étonner beaucoup ceux qui connaissent la vanité délicate des poètes : Corneille, jaloux des succès du jeune et brillant rival, pour les tendres tragédies duquel le public délaissait ses drames héroïques, venait d'abandonner sa manière pour s'essayer dans celle de son émule et d'écrire dans *Psyché* une scène exquisement racinienne ; un an après, Racine, désireux de montrer que, lui aussi, il pouvait peindre des héros et exciter l'admiration, entreprenait une tragédie purement cornélienne, et dans tout le feu de la composition, il déclamait sous les arbres des Tuileries ses couplets belliqueux d'une voix si claironnante que tous les ouvriers, laissant là leurs outils, accouraient autour de lui, craignant que ce ne fût encore quelque fou qui s'allait jeter dans le bassin.

Racine a-t-il réussi aussi complètement dans sa tentative que Corneille avait fait dans la sienne ? Messieurs, la prévention seule a pu le nier.

Très sagement, le jeune poète avait renoncé à prendre pour héros ces rudes Romains de la vieille Rome, dont l'âme semblait être passée dans le grand Corneille, et qu'il eût été par trop téméraire de vouloir faire parler après lui ; il était allé chercher ses personnages

dans cet Orient cruel et sanguinaire, mais toujours prestigieux, où Corneille avait trouvé déjà sa *Rodogune* et son *Nicomède;* et, plus heureux même que son illustre devancier, au lieu de princes oubliés ou obscurs, qu'il fallut par un habile anachronisme éclairer du rayonnement de la gloire d'Hannibal, il avait rencontré un roi fameux, Mithridate, dont le nom avait jadis rempli le monde, et dont la mémoire venait d'être assez récemment rappelée au public français par deux œuvres littéraires : en 1635 en effet, grâce à un rôle très beau et à une situation des plus dramatiques, *la Mort de Mithridate* de La Calprenède avait obtenu un succès que n'avait point fait oublier celui de la *Mariamne*, ni même celui du *Cid;* et, en 1648, le roman de *Mithridate* par le jeune Rolland Le Vayer de Boutigny avait plu assez pour qu'il ait dû être réimprimé quelques années après. C'est un grand avantage pour un poète dramatique de mettre à la scène des personnages et des événements familiers au public : de combien d'explications et de préparations il se voit du coup dispensé! Comme ses intentions sont mieux comprises ! Et comme son œuvre gagne en force en même temps qu'elle gagne en rapidité!

Mais ce qui a surtout déterminé Racine dans le choix de son sujet, c'est que, voulant faire grand, il trouvait en Mithridate un héros gigantesque, colossal jusque dans le crime, nature à la fois sauvage et généreuse, qui soulève l'horreur et inspire l'admiration, véritable personnage d'épopée, qui joint à l'indomptable courage d'Achille la prudente dissimulation d'Ulysse, capable d'intéresser par sa valeur, capable d'intéresser par son malheur, figure bien faite, en vérité, pour éveiller la curiosité d'un psychologue et pour tenter un auteur dramatique.

Perses d'origine, puisqu'ils descendaient de l'un des compagnons de Darius, les rois de Cappadoce, ancêtres de Mithridate, s'étaient unis souvent à des Macédoniennes, en sorte que la race avait fini par associer au tempérament asiatique l'esprit des Hellènes. Le père de notre Mithridate, Mithridate Philopator, semble avoir été déjà hanté de rêves ambitieux, que voudra réaliser son fils. Il périt assassiné, sans doute sur l'ordre de sa femme et à l'instigation de Rome.

Précisément, à la même époque, Antiochus, roi de Syrie, contraignait à s'empoisonner sa mère Cléopâtre, qui (vous vous rappelez la *Rodogune* de Corneille) avait voulu l'empoisonner lui-même, après avoir déjà tué son mari et son fils aîné. Le héros de Racine, Mithridate Eupator, alors âgé de douze ans, songea que sa mère était parente de Cléopâtre, et, se dérobant prudemment aux baisers et aux caresses de la veuve inconsolable, il se retira dans le fond le plus reculé des bois. Il y vécut longtemps, chassant les bêtes fauves à coups de flèches, ou luttant avec elles corps à corps et les étouffant dans ses bras herculéens. Au bout de sept années, il revint à Sinope, embrassa très tendrement sa chère mère, puis, toujours prudent, l'enferma dans une forteresse.

Il fut bientôt adoré de tous ses sujets, asiatiques et grecs : sa taille et sa force frappaient de stupeur les Orientaux ; sa beauté ravissait les Hellènes, ces Hellènes qui avaient divinisé l'harmonieuse perfection des formes humaines. Les Asiatiques ne se lassaient pas d'admirer cet adolescent agile et robuste, qui sautait à cheval tout armé, ce cavalier infatigable, qui, tel un centaure, semblait ne faire qu'un avec sa monture, ce cocher habile et fort, capable de conduire un char attelé

de seize chevaux ; ils ouvraient des yeux émerveillés devant son appétit prodigieux, qu'eût envié Louis XIV lui-même, et c'est peut-être pour s'être trop extasiée devant son insatiable époux, certain jour où il remporta le premier prix dans un concours de voracité, que la reine Laodice mit au monde une fille qui avait, à chaque mâchoire, une double rangée de dents. De leur côté, les Grecs reconnaissaient en Mithridate un des leurs à son esprit délié et subtil, à son intelligence ouverte, à son goût pour les sciences et pour les lettres, pour la philosophie et pour la musique, à sa curiosité pour les œuvres d'art et pour les bibelots historiques, comme nous dirions aujourd'hui. Aux Asiatiques et aux Grecs il imposait également par la splendeur de son faste oriental, par la somptuosité de ses mobiliers, par l'éblouissement des pierres précieuses qui paraient ses armes et sa tiare. Tous aussi étaient gagnés par les élans de sa générosité et par sa grandeur d'âme, et rien ne lui avait concilié le cœur de ses soldats comme de l'entendre parler à chacun d'eux la langue de son pays, alors qu'étaient si nombreux les peuples qui composaient son armée. Mais tous redoutaient, d'autre part, son orgueil démesuré et les éclats effrayants de sa colère ; de sorte que, dix fois vaincu, il pourra longtemps encore maintenir son autorité par la terreur.

Du jour où il avait senti qu'il obtiendrait tout de ses sujets, parce qu'il était à la fois admiré, aimé et craint, Mithridate avait repris les rêves ambitieux de son père. Puisque dans ses veines coulait le sang des Grecs uni à celui des Perses, pourquoi ne pourrait-il pas réussir dans le grand dessein que la mort avait empêché Alexandre d'accomplir ? Pourquoi ne parviendrait-il pas à réunir sous le même sceptre la Grèce et l'Asie, à fondre

les deux civilisations et à fonder une sorte d'empire d'Orient ? Il semble bien que le projet ne fût pas chimérique, puisque l'empire d'Orient devait naître plus tard du démembrement de la puissance romaine.

Sans retard, Mithridate se mit à l'œuvre, et il travailla si bien qu'au bout de quelques mois la mer Noire n'était plus qu'un lac mithridatique, et que le petit roi de la Cappadoce pontique était devenu le grand roi de Pont, le roi de la mer. De ces agrandissements Rome ne s'était pas d'abord inquiétée : parmi les sénateurs, les uns n'avaient pas encore ouvert les yeux ; Mithridate avait su fermer les yeux des autres avec des pièces d'or. Quand la République Romaine envoya enfin des légions contre le roi de Pont, il les défit successivement, et, enhardi par ses victoires, déjà maître de toute l'Asie Mineure, il résolut de frapper un coup terrible. Considérant comme un danger permanent pour lui la présence dans ses États de 80.000 Romains, banquiers ou marchands, qui pouvaient devenir des espions, Mithridate les fit massacrer tous le même jour ; puis il déclara leurs biens confisqués et exempta pour cinq ans de tout tribut l'Asie reconnaissante.

Ce fut, d'un bout à l'autre de l'Italie, un long cri d'horreur et d'épouvante. Rome comprenait enfin que, depuis Hannibal, elle n'avait pas eu en face d'elle un ennemi aussi audacieux et aussi redoutable : si elle voulait être sûre de vivre, il fallait que Mithridate périt ; il fallait que l'aigle romaine rejetât sanglant et inanimé sur le sol le vautour qui lui osait disputer sa proie ; et, sans hésiter, pour subvenir aux frais d'une lutte acharnée, la République vendit les terrains sacrés qui dépendaient du Capitole.

Alors commence une guerre sans trêve, une guerre

inexpiable, dans laquelle Mithridate déploie une énergie surhumaine et une activité véritablement napoléonienne. Il tient tête à Sylla, à Lucullus, à Pompée, et dans la rage même de la défaite il semble puiser des forces nouvelles. Cependant, comme souvent il a soudoyé la trahison à Rome, il la craint partout autour de lui : sur son lit reposent toujours à ses côtés son carquois et son arc ; et, pour se préserver des poisons de la Colchide, célèbres depuis l'antique Médée, il a étudié la toxicologie et inventé un antidote. Qu'il ait été composé, suivant la recette que Pline l'Ancien prétend avoir vue écrite de la main de Mithridate lui-même, avec deux figues, deux noix sèches et vingt feuilles de rue, broyées selon l'art et saupoudrées de sel ; ou que, comme d'autres le prétendent, le roi de Pont ait cherché l'immunité contre tous les poisons dans l'absorption quotidienne de sang de canards nourris de toutes les herbes vénéneuses : toujours est-il que l'antiquité a cru tous les poisons réellement sans force contre Mithridate, et que La Calprenède et Racine ont pu tirer de cette opinion un effet dramatique au dernier acte de leurs tragédies. Mais tant de précautions ne suffisent point encore à Mithridate ; il y joint des châtiments impitoyables, qui seront des exemples : sur de simples soupçons, il fait mettre à mort sa première femme, Laodice, et plusieurs de ses fils, Ariarathe, Mithridate, Macharès, Xipharès même, dont le seul crime est d'avoir pour mère la coupable Stratonice. Le roi de Pont est la terreur de l'Asie, comme il est la terreur de Rome.

Cependant la Fortune est femme et n'aime pas les vieillards. Près de l'Euphrate, dans une surprise de nuit, admirablement dépeinte par Racine, Pompée a mis en déroute l'armée de Mithridate : l'Asie est perdue pour le

vieux roi. Il fuit ; mais son cœur jaloux ne peut supporter la pensée que, s'il meurt, les femmes qu'il a aimées appartiendront à d'autres : comme preuve suprême de sa tendresse, il fait porter aux reines l'ordre de mourir ; et, tandis qu'il remonte vers le Caucase, la Milésienne Monime, qui a vainement tenté de se pendre à l'aide de son trop fragile bandeau royal en gaze de Tarente, partage fraternellement avec la Grecque Bérénice une coupe empoisonnée.

Une barque a conduit dans la Chersonèse Taurique, aujourd'hui la Crimée, Mithridate vaincu, mais indomptable. Il rassemble les derniers débris de son armée, il convoque ses alliés, et leur expose un projet follement héroïque : comme Hannibal à travers l'Espagne et la Gaule, il veut à travers l'Orient se ruer sur l'Italie, et, délivrant partout sur son passage les peuples qui frémissent sous le joug romain, fondre avec eux sur Rome par les sommets des Alpes,

.....par le chemin des aigles,

comme disait jadis un poète dans un beau drame ici même plus de cent fois applaudi (1). Mais Mithridate est le seul que les défaites n'ont pas découragé, le seul dont la haine entretient l'audace toujours renaissante. Ses soldats sont las d'un demi-siècle de batailles : ils hésitent à le suivre encore, et Pharnace, le plus cher de ses enfants, conspire contre lui. Ce fut la plus grande douleur du vieux roi ; elle l'atteignit au plus profond du cœur, car il se flattait de léguer à son fils sa haine de Rome et de revivre en sa fougueuse jeunesse. Mithridate pleura, et, pour la première et la dernière fois de sa vie, Mithri-

1. M. François Coppée, dans *Severo Torelli*.

date pardonna. Quelques jours après, l'ingrat Pharnace soulevait contre un père si généreux son armée révoltée, et l'assiégeait dans la forteresse de Panticapée. Pour ne pas tomber aux mains du traître, et qui sait ? peut-être pour lui épargner un parricide, Mithridate se fit percer le cœur par le Gaulois Bituit. Rome, par des actions de grâces publiques, remercia les dieux de cette mort, comme elle eût fait d'une victoire ; mais Pompée s'honora en honorant la dépouille de son glorieux ennemi : il voulut que le corps de Mithridate, du géant qui avait, un moment, disputé à Rome l'empire de l'univers, reposât à Sinope, auprès de ceux de ses ancêtres, dans la sépulture des rois.

Tel était, Messieurs, le héros que Racine avait trouvé dans l'histoire. Comment l'allait-il présenter au théâtre ?

Il y a plusieurs manières de concevoir le drame historique.

Le poète peut, suivant pas à pas l'histoire, découper en scènes les événements divers qui forment comme la trame de la vie de son héros, et les faire passer dans leur succession chronologique devant les yeux des spectateurs. C'est alors, à vrai dire, de l'histoire dialoguée plutôt qu'un drame ; et, forcément, il manque presque toujours à une œuvre de ce genre l'unité d'action, sans laquelle risque de rester froide la tragédie la plus éloquente. C'est le système qu'a suivi Shakespeare dans ses drames historiques ; et il a beau les avoir rendus vivants par l'étonnante vérité de sa psychologie, ses plus fervents admirateurs eux-mêmes nous accorderont bien que, s'il eût écrit seulement ses drames historiques, Shakespeare ne serait pas l'étonnant poète dramatique qu'il est, c'est-à-dire peut-être le plus grand de tous.

Ce système d'ailleurs ne pouvait convenir à la tragédie française, qui est, comme son aïeule la tragédie grecque, une crise rapide.

Un autre système consiste, en découpant une action unique dans l'histoire, à reconstituer fidèlement par des détails typiques, par des usages choisis avec habileté, par des décors curieusement exacts, par des costumes scrupuleusement copiés, enfin par tous les accessoires, le milieu historique dans lequel doit évoluer cette action. Effort louable assurément, dont le résultat charme l'œil, amuse l'esprit, et même aide l'intelligence à comprendre les sentiments particuliers qui animent une époque. Ce sera le système romantique, et je ne veux point nier qu'il n'ait du bon. Le tort de l'école romantique sera de regarder comme le principal ce qui ne doit être que secondaire, d'abuser de la couleur locale, d'allonger démesurément ses œuvres par des épisodes pittoresques, mais inutiles au développement de l'action, et de créer ainsi un genre qui sera à la tragédie classique à peu près ce que la comédie de mœurs est à la comédie de caractère. Conçue encore dans cet esprit, *la Martyre* de M. Richepin, vous vous en souvenez, piqua quelques jours la curiosité des spectateurs par la variété amusante des épisodes et par les ingénieuses trouvailles de la mise en scène ; je doute qu'on la reprenne, tandis que sera jouée toujours et toujours touchera les cœurs cette tragédie de caractère qui s'appelle *Polyeucte.*

C'est que, dans ce chef-d'œuvre, le grand Corneille a voulu non pas simplement mettre en dialogue les *Actes des Saints,* ou restituer le mobilier, le costume et les usages d'une époque, mais en retrouver l'âme. Concentrant et résumant toutes ses observations de mœurs en

un petit nombre de personnages indispensables à l'action, son art plus élevé a fait de chacun d'eux le type vivant et dramatique de toute une classe de la société romaine au temps des persécutions ; et du seul conflit de ces caractères naturellement opposés, du seul choc de ces âmes ennemies, il a su produire les situations et les péripéties.

C'est également une tragédie de caractère que Racine a voulu faire et a faite dans *Mithridate*. Ne lui reprochons donc pas, avec le *Mercure galant*, de n'avoir pris à l'histoire que des noms seulement : narrer les événements n'était point son objet ; parmi tous ceux que lui présentait l'histoire, il a fait un choix raisonné, et ceux qu'il a choisis, il les a groupés, usant de la liberté justement réclamée par les poètes, dans l'ordre répondant le mieux à son dessein, qui était de nous montrer l'indomptable courage du vieux roi et sa haine inassouvie contre Rome. De même, le plus réfléchi des poètes n'a employé la couleur locale qu'avec une extrême discrétion, parce que pour lui elle était non un but, mais un moyen, et il n'a peint de quelques touches rapides l'époque et le milieu que pour mieux faire comprendre la finesse, la dissimulation et aussi la jalousie terrible du despote oriental. Ainsi dans *Mithridate* l'historien et le peintre sont, comme il convenait, restés subordonnés au psychologue dramatique, et les faits et la couleur locale n'y servent qu'à mettre dans son vrai jour l'âme du principal personnage, en laquelle se joue véritablement la tragédie.

A ce personnage d'épopée Racine a su conserver sa grandeur plus qu'humaine. L'unité de temps l'obligeant à ne nous montrer son héros qu'au moment même où il va mourir, c'est un fugitif qu'il nous présente ; mais

quel fugitif que ce glorieux vaincu ! Si trente diadèmes ne cachent plus ses cheveux blancs, le malheur l'a sacré, et, devant lui, s'incline le respect du monde ému. Dans sa défaite irréparable, l'héroïque vieillard épouvante encore cette Rome à laquelle, seul, il a tenu tête durant quarante années.

Et je ne sais pas, dans tout le théâtre politique de Corneille, une scène plus puissante, plus héroïque, plus admirable que celle où Mithridate, rejeté par le naufrage de sa fortune sur les rochers, perdus aux confins du monde, de la Chersonèse Taurique, expose ardemment à ses fils étonnés son dessein d'aller attaquer son ennemi sur son propre sol :

> Marchons ; et dans son sein rejetons cette guerre
> Que sa fureur envoie aux deux bouts de la terre...
> Jamais on ne vaincra les Romains que dans Rome.

D'un bout à l'autre de ce long couplet de cent vers, qui est une pure merveille de l'art le plus accompli, et dans lequel la passion a déterminé et réglé non seulement tous les mouvements oratoires, mais jusqu'aux coupes mêmes des vers, on voit flamber cette haine, qui brûlait déjà dans la première œuvre dramatique du *tendre* Racine, *les Frères ennemis*. L'aveuglant sur la témérité, sur la folie de son entreprise chimérique, la fureur de Mithridate n'admet pas d'obstacles : elle les nie ou elle les brise. Plus de deux cents lieues séparent le port de Nymphée des bouches du Danube : qu'importe ? Mithridate commande aux vents complaisants d'y pousser sa flotte en deux jours. De là ses soldats exténués n'auront pas, pour gagner Rome, moins de sept cents lieues à franchir à travers des pays hérissés de montagnes ou sillonnés de rivières ; qu'importe ? Mithridate veut qu'ils

fournissent en moins de cent jours cette énorme marche :

Je vous rends dans trois mois au pied du Capitole ;

et, sa passion s'exaltant à mesure qu'il parle, il voit déjà sur son chemin, accourant pour grossir les rangs de son armée, Daces, Pannoniens, Germains, Espagnols, Gaulois ; il voit dans l'Italie même les alliés de Rome se soulevant contre elle à son approche ; il se voit lui-même arrivant à la tête du monde coalisé devant les murs de Rome vide de Romains, et jetant sur le Capitole la torche vengeresse de l'univers ; et, comme déjà ce rêve est devenu une réalité pour sa passion exaspérée, c'est à Rome qu'il ordonne à son fils de lui faire parvenir la nouvelle de ses victoires en Asie. En vérité, dans ce morceau superbe, celui qu'on appelle toujours le Raphaël de notre poésie dramatique s'en est montré, pour un moment, le Michel-Ange, et Racine est bien l'égal de Corneille.

Mais, quelque grand que paraisse ici Mithridate, il va se dresser plus grand encore au dernier acte. Abandonné, trahi, le héros a songé d'abord au suicide ; il a renoncé bientôt à cette mort inutile pour chercher

..... un trépas plus funeste aux Romains.
Il parle ; et, défiant leurs nombreuses cohortes,
Du palais, à ces mots, il fait ouvrir les portes.
A l'aspect de ce front, dont la noble fureur
Tant de fois dans leurs rangs répandit la terreur,
Vous les eussiez vus tous, retournant en arrière,
Laisser entre eux et nous une large carrière ;
Et déjà quelques-uns couraient épouvantés
Jusque dans les vaisseaux qui les ont apportés.

Il semble ici vraiment que Racine ait oublié qu'il écrivait une tragédie ; il semble qu'il ait voulu, embouchant

la trompette épique, faire entendre un chant d'Homère : tels fuyaient vers leur ville les Troyens éperdus à la seule vue d'Achille enfin sorti de sa tente.

Mais la haine de Rome n'est pas l'unique sentiment qui anime l'âme de Mithridate ; le personnage de Racine est beaucoup plus complexe. D'ailleurs, pour qu'il y eût drame, il fallait, de toute nécessité, qu'il y eût lutte entre deux passions opposées. Or, une seule passion était capable de balancer, un moment, la haine dans le cœur du vieux roi, l'amour : non pas, bien entendu, l'amour calme, l'amour notarié de notre climat tempéré et de notre civilisation réfrigérante, mais une de ces passions impétueuses et fougueuses qui, sous le ciel ardent de l'Asie Mineure, lancent encore sur sa proie comme une bête fauve un homme robuste et sain ; un amour de jeune mâle dans un cœur sénile ; un amour qui enflammerait le despote de tous les désirs et qui torturerait le vieillard de toutes les jalousies. Et cet amour, en même temps qu'il créerait le conflit de passions d'où naîtrait la crise, fournirait au poète l'intrigue que ne lui donnait pas le sujet, et le personnage de femme qui lui manquait. La tragédie de *Mithridate* est donc, d'après un procédé que nous retrouvons dans presque toutes les tragédies de Racine, composée d'une partie historique et d'une partie romanesque adroitement et étroitement soudées l'une à l'autre.

Expliquer et excuser l'odieuse trahison de Pharnace par une rivalité amoureuse, c'était la première idée qui devait venir à Racine. Mais, parmi toutes les épouses et toutes les concubines du vieux roi, laquelle choisir pour qu'elle brûlât d'un égal amour le cœur du père et celui du fils ? Celle qui était présente à l'agonie de Mithridate, c'était la fidèle Hypsicratée, une femme

toute virile, que le roi appelait en riant Hypsicratès, et qui avait bravement suivi partout son maître, dans ses batailles, dans ses déroutes, jusque dans la barque emportant sa fortune ; Hypsicratée, qu'au dénouement shakespearien de sa tragédie La Calprenède avait assise morte sur le trône royal à côté de Mithridate mort. Mais cette amazone, toute dévouée d'ailleurs à Mithridate, n'était point pour plaire à Racine, comme elle aurait plu sans doute à Corneille, et, d'autre part, le contraste lui paraissait nécessaire d'une douce et blanche figure de jeune fille avec ces rudes visages, tout bronzés par la guerre. Il prit donc la Milésienne Monime, parce qu'elle semblait la plus vertueuse de toutes les épouses de Mithridate, ayant repoussé son amour tant qu'il ne lui eut pas envoyé le bandeau royal et le titre de reine.

Les raisons mêmes qui dictaient à Racine ce choix rendaient impossible que Monime fût éprise du traître Pharnace ; et du reste, dans ce cas, la haine de Mithridate contre Rome et sa jalousie contre son fils se fussent liguées, au lieu de se combattre. Il fallait donc donner à Mithridate un autre fils, animé de la même haine que lui et, comme lui, redouté de Rome, mais également amoureux de Monime et aimé, pour sa vertu, de cette vertueuse princesse. Pour ce faire, Racine a dû imaginer un petit roman, et j'accorde qu'il n'a pas eu beaucoup de peine à l'inventer, car il l'a pris tout simplement dans *l'Avare* de Molière, où Harpagon, Cléante et Mariane se trouvaient exactement dans la situation où il va mettre Mithridate, Xipharès et Monime.

Xipharès, dont Racine a prolongé la vie comme il a prolongé celle de Monime, a rencontré dans Ephèse et aimé la belle Monime, qui, de son côté, a éprouvé pour le prince une estime bien voisine de l'amour. Mais

Mithridate l'a vue à son tour, et il lui a envoyé son diadème. La jeune Grecque, remplie d'admiration pour le héros, s'est inclinée avec respect, et, refoulant au fond de son cœur des sentiments d'ailleurs inavoués, elle est venue à la cour, déjà déclarée reine, mais sans que le mariage ait été célébré; elle n'est donc encore qu'accordée au roi, situation assez fréquente dans les cours européennes aux XVIe et XVIIe siècles. Ce fut, quelque temps, à peu près celle de Marie Stuart à la cour de France; c'est celle où Racine avait déjà placé Hermione dans *Andromaque*, celle où Pradon aura la sottise de placer Phèdre dans sa ridicule tragédie. Mais autant l'idée d'inceste était nécessaire dans *Phèdre*, autant elle devait être écartée de *Mithridate*, et cet ingénieux arrangement a permis au poète de concilier à Monime et à Xipharès toute notre sympathie.

Voilà donc trouvés les quatre personnages de la pièce : Mithridate, ses deux fils, qui tous deux lui ressemblent, Pharnace par ses brutalités et par ses perfidies, Xipharès, au contraire, par son courage, par sa fierté, par sa haine de Rome ; enfin la femme dont ils sont épris tous trois, Monime.

Voyons maintenant comment Racine, qui attachait à ses plans tant d'importance que, le plan fait, une tragédie dont il n'avait pas encore écrit un seul vers lui semblait finie, voyons, dis-je, comment Racine a noué ici les différents fils qui forment l'intrigue, et comment il a conduit l'action.

Les deux premiers actes, qui sont d'exposition, paraissent un peu froids et valent surtout par la délicatesse des sentiments et par l'élégance du style.

Au bruit que, pour cacher sa fuite, Mithridate a fait répandre de sa mort, ses deux fils sont accourus à

Nymphée, où déjà avait été amenée Monime. Xipharès déclare à la reine un amour, qu'il peut maintenant lui déclarer sans crime, et Monime laisse entrevoir le secret de son cœur. Mais, tandis que Pharnace et Xipharès se disputent la jeune fille en sa présence, un coup de théâtre se produit, qui les plonge tous trois dans la stupeur ; la suivante Phædime accourt :

> Princes, toute la mer est de vaisseaux couverte,
> Et bientôt, démentant le faux bruit de sa mort,
> Mithridate lui-même arrive dans le port.

Monime se retire aussitôt, et Pharnace, épouvanté, presse son frère de s'assurer avec lui de la forteresse pour se mettre à l'abri des vengeances de Mithridate. Repoussé avec indignation par Xipharès, il lui demande au moins de lui garder le secret, comme il taira lui-même le secret de Xipharès et celui de Monime, qu'il a deviné.

Grâce au gouverneur de la ville, Arbate, auquel Xipharès vient de sauver la vie, les soupçons jaloux de Mithridate, confirmés par la répugnance manifeste que témoigne Monime à le suivre à l'autel, se portent d'abord sur le seul Pharnace, et, pour les éclaircir, il a recours à cette dissimulation tout orientale, qui est l'autre face de son caractère que le poète voulait montrer, et dont Pharnace a tant raison de redouter les trompeuses adresses.

Dès lors, la tragédie va marcher d'un pas rapide à la catastrophe par une succession de scènes émouvantes et dramatiques.

Pour surprendre le secret de Pharnace, le vieux roi se sert habilement de son grand projet d'invasion de l'Italie ; de sorte que, au moment même où il semble

tout entier à l'enthousiasme de cette héroïque entreprise, le rusé monarque prépare et tend le piège où va tomber Pharnace : il ordonne à son fils de se rendre immédiatement auprès du roi des Parthes, pour cimenter, en épousant sa fille, l'alliance que viennent de conclure les deux royaumes : et comme l'amoureux Pharnace refuse de s'éloigner de Monime, Mithridate en fureur le fait aussitôt arrêter. Se croyant trahi par son frère, Pharnace trahit à son tour Xipharès, et se venge par ce vers, qui produit une péripétie terrible :

Il aime aussi la reine, et même en est aimé.

En vain, Mithridate veut se persuader qu'une si horrible trahison est impossible ; la jalousie est entrée dans son cœur et le ronge. Elle lui inspire une nouvelle ruse, que des critiques solennels, mais d'esprit étroit, ont proclamée jadis indigne de la tragédie : Mithridate déclare à Monime qu'il la cède à Xipharès, afin de lire par sa réponse jusqu'au fond de son cœur. Et, sans doute, c'est là un moyen de comédie : Molière ne nous avait-il pas déjà montré Harpagon offrant Mariane à son fils, afin de découvrir par là ses véritables sentiments pour la jeune fille ? Mais que nous importe, si la vérité des caractères est conservée, et surtout si l'unité d'impression n'est pas détruite ? Orgon se cache sous la table pour écouter Elmire et Tartuffe : moyen de comédie, qui fait rire. Néron se cache derrière une tapisserie pour écouter Junie et Britannicus : qui songe cette fois à rire dans la salle, où le public sent bien qu'un mot échappé à Junie peut être l'arrêt de mort de son amant ? De même, ici, les spectateurs, instruits par avance que le roi ne songe à rien moins qu'au meurtre

de son fils, suivent, d'un cœur palpitant, les incertitudes dramatiques de Monime, partagée entre la crainte de laisser échapper le bonheur qui lui est offert et celle de faire tomber par une parole imprudente la tête de son cher Xipharès. Dans cette scène tragique, née d'un moyen de comédie, la terreur grandit de réplique en réplique jusqu'au vers célèbre de Monime :

Nous nous aimions... Seigneur, vous changez de visage !

Et ceux-là ont bien certainement contribué à discréditer la tragédie, qui n'ont pas voulu lui permettre de s'humaniser ainsi et de descendre quelquefois de ses hauteurs de convention pour se rapprocher de la vérité et de la vie.

Voilà donc l'action nouée, comme il convient, à la fin du troisième acte ; le quatrième va nous montrer la crise pour laquelle le drame a été composé. Elle est présentée dans un admirable monologue, qui rappelle, par les indécisions passionnées de Mithridate, le monologue fameux d'Auguste au quatrième acte de *Cinna*. La colère, la pitié, l'amour, la raison se livrent une lutte éminemment dramatique dans l'âme déchirée du vieux roi. Il se résout sans peine à condamner Pharnace. Mais tuera-t-il celle qu'il adore ? Immolera-t-il l'ingrat Xipharès? Son amour outragé dit : oui ; mais sa haine inassouvie dit : non ; car Rome craint Xipharès ; Xipharès peut venger son père ! Douloureux problème, dont son cœur troublé cherche, en vain, la solution.

Mais voici qu'Arbate pénètre auprès du roi : Pharnace a séduit ses gardes, révolté l'armée, et l'on a vu Xipharès, suivi d'un gros d'amis, se mêler aux rebelles. Mithridate n'hésite plus : il frappera de sa propre main

ses deux fils coupables au milieu des mutins consternés. Soudain accourt éperdu un « domestique », Arcas : une flotte romaine est en train de débarquer une armée sous les murs de la place ! Mithridate se jette sur son casque avec un cri terrible : « Les Romains ! » Et, se penchant vers Arcas, tandis que le rideau tombe, il prononce à voix basse quelques mots par lesquels on devine qu'il décide du sort de Monime. Fin d'acte d'une beauté supérieure, une des plus mouvementées et des plus émouvantes que Racine ait écrites, et dans laquelle, avec un art merveilleux, le poète a su faire condamner par Mithridate les deux personnages sympathiques, sans détruire l'intérêt et l'admiration que nous devons, comme ses victimes elles-mêmes, conserver pour le héros.

Le cinquième acte est, jusqu'à la dernière scène, digne du quatrième, et les coups de théâtre ne s'y succèdent pas moins rapidement. Monime croit Xipharès mort, et veut mourir. Tandis qu'elle se lamente au milieu de ses femmes, qui l'ont empêchée de se tuer, Arcas lui apporte, au nom du roi, une coupe de poison. Monime salue la mort comme une délivrance ; mais, au moment où elle approche le breuvage de ses lèvres avides, Arbate entre en courant et lui arrache des mains la coupe mortelle : Xipharès vit ; il est toujours resté fidèle, et Mithridate mourant, mais victorieux grâce à son fils, a révoqué l'arrêt qui condamnait la reine ! Et voici que le héros paraît lui-même, soutenu par des gardes, tout couvert de sang et ne respirant plus que par un ultime effort de sa haine. Il doit à Xipharès cette joie suprême que ses derniers regards aient vu fuir les Romains ; en récompense, il lui donne Monime ; puis il lui lègue le soin de sa vengeance, et,

l'attirant sur son cœur, il semble vouloir faire passer en lui, dans un baiser, sa haine immortelle :

Venez, et recevez l'âme de Mithridate.

Il faut bien le dire, la scène finale est la moins bonne de la tragédie, et, malgré la grandeur et la beauté de la dernière idée, je ne suis pas autrement surpris que ce dénouement ait paru à quelques personnes « misérable » et que le *Mercure galant* ait ironiquement proposé la mort du roi barbare pour exemple « à nos princes les plus chrétiens ». Sans doute, le pardon de Mithridate est dans la vérité du caractère tel que l'a conçu Racine, et même, par quelques détails habilement placés, le poète a su y préparer les esprits ; mais il a eu le tort grave de n'y pas prédisposer les cœurs. Les spectateurs ont bien entendu le politique parler de sa haine contre Rome ; mais ils ont vu et plaint le vieillard déchiré par la jalousie, de sorte que le héros du drame historique a été relégué par eux au second plan dès l'instant que le héros du drame domestique eut touché leur sensibilité. Et l'art même avec lequel Racine a peint les violences de cette passion sénile s'est retourné contre lui. Après les grands éclats du quatrième acte, le public s'étonne de voir cet amour si furieux céder devant un sentiment qui peut, en effet, être plus puissant, mais dans lequel il est moins facile pour lui d'entrer, parce que ce sentiment est tout exceptionnel, et l'impression dernière est un certain désappointement pour l'auditoire, qui se demande pourquoi Racine a employé un si grand moyen, puisqu'il devait produire un si petit résultat. La disproportion entre les moyens et les effets, voilà la plaie secrète dont souffre cette belle tragédie, et c'est

pour s'en être, avec le temps, mieux rendu compte, que la postérité n'a plus pour elle l'engouement des contemporains ; « *Mithridate* est une pièce charmante, écrivait la marquise de Sévigné. On y pleure ; on y est dans une continuelle admiration. On la voit trente fois, on la trouve plus belle la trentième que la première. » Si elle l'avait vue trente et une fois, peut-être la spirituelle marquise, qui d'ailleurs n'aimait tant *Mithridate* que parce que Racine s'y est modelé sur son cher Corneille, aurait-elle fini par s'apercevoir de ce défaut capital, qui, malgré tant de beautés, nous empêche aujourd'hui de placer *Mithridate* à côté d'*Andromaque*, de *Britannicus* et de *Phèdre*, et le laisse au second rang des tragédies de Racine, avec *Iphigénie* et *Bajazet*, malheureusement gâtés aussi par une faute analogue.

Il faut bien le dire également, la partie romanesque de *Mithridate*, qui, dans sa fraîcheur première, a séduit et charmé la ville et la cour, nous paraît aujourd'hui par endroits cruellement démodée. Mais est-ce la faute du poète ? Tous les huit ou dix ans, le jeune premier change d'aspect au théâtre. Combien ses transformations ont été nombreuses rien que dans notre siècle ! Ce fut d'abord un poète phtisique, la mode voulant alors que cette épithète fût inséparable de ce substantif ; puis, à l'époque romantique, un bâtard révolté contre la société ; vers la fin du règne bourgeois de Louis-Philippe, je lis sur sa carte : « ingénieur, ancien élève de l'École Polytechnique » ; pendant le second Empire, il apparaît irrésistible sous l'uniforme d'un capitaine de dragons ; dans notre république démocratique, les auteurs ont présenté successivement à la sympathie des jeunes premières et du public l'artiste épris de l'idéal et l'énergique maître de forges ; je crois bien, — et je n'ai garde

de m'en plaindre, — que nous commençons maintenant la série des explorateurs. Eh bien, au siècle de Louis XIV, le type du jeune premier, c'était le marquis, dont la comédie ridiculisait la frivolité, mais dont la tragédie exaltait la bravoure héroïque. C'était d'ailleurs dans un habit de marquis à peine modifié que les acteurs jouaient le *Bellérophon* de Quinault, comme le *Mithridate* de Racine ; et le palais, grec ou oriental, dans lequel ils parlaient, était, tout comme les salons de Saint-Cloud et de Versailles, décoré de guéridons d'argent, de vases de fleurs et de girandoles de cristal. Le langage de ces Asiatiques et de ces Hellènes eût donc juré avec cette décoration, comme avec leurs costumes, s'il n'eût pas été le langage tendre et galant des soupirants et des « mourants », qui donnaient le ton à Paris dans les ruelles à la mode. Xipharès, aujourd'hui, nous paraît trop souvent un précieux ; autre, il eût semblé d'une brutalité insoutenable aux lecteurs de Mlle de Scudéry et de Mme de La Fayette. Que les transformations du goût et de la mode ne nous rendent donc point injustes en reprochant à Racine d'avoir été de son temps, et que le vain plaisir de la critique ne nous ôte pas celui d'être touchés de très belles choses !

Fermons bien plutôt volontairement les yeux sur les petits défauts de *Mithridate*, et laissons-nous prendre tout entiers aux grandes beautés de cette tragédie. Admirons les beautés cornéliennes du principal rôle, qui ont fait de cette pièce la pièce préférée de quelques gens qui, sans doute, s'y connaissaient en grandeur, car on les nomme Louis le Grand, Catherine la Grande et le grand Empereur; mais admirons plus encore peut-être les beautés exclusivement raciniennes de ce rôle, délicieux et difficile entre tous à jouer, de

Monime, fleur charmante de la Grèce, qui languit et pâlit sous le ciel brumeux de la Tauride.

De moi, je n'hésite point à dire que ce personnage du second plan suffirait seul pour assurer à la tragédie de *Mithridate* l'immortalité : car Monime, avec sa résignation mélancolique, sa grâce chaste, sa sensibilité délicate, sa fière pudeur, son sentiment profond du devoir et sa fermeté modeste, dans laquelle on sent une résolution aussi inébranlable que celle des plus véhémentes héroïnes de Corneille, Monime est peut-être la plus adorable, la plus exquise, la plus harmonieuse des princesses de notre divin Racine ; et, pour symboliser son génie, c'est elle que je demanderais au statuaire de sculpter dans la blanche pureté d'un marbre hellénique.

LE THÉATRE DE RACINE

PHÈDRE (1)

MESDAMES, MESSIEURS,

Phèdre est la dernière, et certainement la plus dramatique et la plus émouvante des tragédies profanes de Racine, celle où le grand poète a le plus nettement marqué l'empreinte si particulière de son génie.

Dans son culte réfléchi pour la tragédie grecque, qui, dédaignant les ornements empruntés, n'avait voulu plaire que par sa nudité tristement majestueuse, Racine avait entrepris de résister le plus possible au goût de ses contemporains pour la tragédie froidement déclamatoire du vieux Corneille comme pour la tragédie fadement romanesque du jeune Quinault, et il avait conçu un système dramatique aussi rapproché que faire se pouvait du système de Sophocle, s'efforçant d'attacher, durant cinq actes, les spectateurs par une action simple, uniquement « soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression ».

(1) *Conférence faite à l'Odéon.*

Puisqu'il s'agissait, avec un pareil système, d'amener un dénouement nécessaire et inévitable exclusivement par l'exaspération toujours croissante de la passion contrariée, Racine devait être conduit à prendre pour principal ressort de ses tragédies l'amour, cette passion étant la plus violente de toutes dans ses emportements furieux et dans ses retours soudains. Il y était d'ailleurs porté par sa propre nature, parce qu'il était, comme dit son fils, « tout sentiment », parce qu'il se rappelait les larmes d'amour brûlantes que, si souvent, il avait versées, et les larmes farouches de jalousie que, souvent aussi, il avait essuyées avec un baiser ému. Dans la tragédie, où Corneille avait mis son âme et où Voltaire mettra son esprit, Racine a donc mis son cœur; et voilà pourquoi on l'appelle, avec raison, le tendre Racine.

Par une conséquence qui n'est point pour vous surprendre, tandis que la tragédie raisonneuse de Corneille, où le devoir triomphe virilement de la passion, avait pour héros un homme : Horace, Auguste, Polyeucte, dans la tragédie sentimentale de Racine, où l'impétuosité de la passion brise tous les obstacles qu'essaie de lui opposer la raison, le principal personnage devait être une femme : Hermione, Roxane, Phèdre. Par sa faiblesse même, la femme est naturellement irrésolue et violente; et ce sont précisément les irrésolutions de la passion, enfin tranchées par une résolution follement violente, qui forment toujours les péripéties et le dénouement d'une tragédie racinienne. D'ailleurs, par le désœuvrement où la femme était tenue au XVIIe siècle comme dans l'antiquité, n'était-elle pas la proie désignée de la passion? N'était-ce pas l'amour qui remplissait sa vie sans occupations? C'était pour

l'amour qu'elle vivait, et parfois aussi qu'elle mourait. Les personnages féminins sont donc toujours les plus importants dans les tragédies de Racine, et c'est pour cela qu'il est le poète préféré des femmes : elles l'aiment, parce qu'elles lui sont reconnaissantes de les avoir aimées.

Quoi de plus aimable, en effet, que la chaste et blanche théorie des vierges de Racine : la tendre Junie, que la pitié conduit à l'amour ; la généreuse Atalide, qui brise son cœur pour sauver le prince qu'elle aime ; la mélancolique Monime, dont vous avez dans *Mithridate* admiré la fermeté douce ; la fière Iphigénie, que la gloire console de la mort ; et cette jeune Aricie, si loyale, mais si gentiment coquette, que vous allez voir toute radieuse d'avoir, la première, ému le cœur insensible d'Hippolyte ? Aucune d'elles n'est pareille à une autre, et toutes ont pourtant le même charme irrésistible, la même grâce pure et souveraine.

Mais, quelque séduisant que soit dans les tragédies de Racine l'amour innocent et ingénu, il n'y est généralement qu'au deuxième plan, et il faut admirer plus encore la vérité et la variété avec lesquelles le poète a su peindre, ce qui était son principal objet, les transports de l'amour furieux et criminel. Voici trois femmes jalouses d'une jalousie qui ira jusqu'au crime, et ces trois femmes ne se ressemblent pas entre elles, tant est grande la délicatesse avec laquelle Racine a marqué les mille nuances que la diversité des circonstances peut donner à une même passion !

La très jeune et très amoureuse princesse Hermione s'est vu indignement abandonner pour une captive par le roi auquel elle avait été fiancée par son père ; dans la double souffrance de son orgueil et de son

amour, elle venge par le bras d'Oreste ses droits méconnus et se tue sur le corps de l'infidèle, qu'elle aimait toujours Croyez-vous, Messieurs, qu'aucun jury condamnerait ce crime, purement passionnel?

Eriphile n'a pour elle ni l'excuse du droit, ni l'excuse du remords. Dans son odieuse trahison, la jalousie de la bâtarde contre la fille du roi des rois est pour autant que le ressentiment de l'amour dédaigné; et sa vengeance est déshonorée par l'ingratitude et par l'intérêt, puisqu'elle perd sa bienfaitrice avec le secret espoir qu'elle-même profitera de cette perte. Coupable, certes, celle-là, et bien coupable! Du moins, sa jeunesse et ses malheurs immérités lui assureraient-ils le bénéfice des circonstances atténuantes.

Qui songerait à les accorder à cette ambitieuse et monstrueuse Roxane, à cette sensuelle sultane de trente ans, qui fait l'amour le poignard à la main, et donne à l'homme qu'elle veut le choix entre elle ou la mort, qui assure froidement sa propre vie par le supplice de celui qu'elle disait aimer, et qui repaît ensuite avidement ses yeux cruels des larmes de sa rivale?

Combien différentes Racine a donc peint ces trois femmes jalouses! Mais de ces trois portraits lequel est le plus beau? Je serais bien embarrassé, Mesdames, à me prononcer. Je préfère vous dire que c'est un quatrième, celui de Phèdre, l'attachante héroïne de la tragédie qui va être représentée devant vous.

L'attachante! Et pourtant il n'est pas de figure qui eût plus aisément pu être antipathique et odieuse, puisque Phèdre ne fera que dire la vérité, quand elle s'écriera avec horreur :

Je respire à la fois l'inceste et l'imposture.

Mais ce que je veux précisément vous montrer, c'est l'art incomparable avec lequel le poète a su excuser, purifier, ennoblir sa coupable héroïne, au point de lui concilier notre pitié, j'oserais presque dire notre sympathie.

Pour que vous le compreniez mieux, il est nécessaire que je vous rappelle, le plus brièvement possible, quel était le sujet fourni par la légende à Racine, et comment l'avaient entendu ses devanciers.

Dans les littératures de l'Orient ardent et sensuel, c'est un thème fréquent que celui de l'épouse jetant un regard de concupiscence sur le frère cadet ou sur le fils de son vieil époux, puis, pour se venger des mépris du jeune homme, l'accusant du crime qu'elle a voulu elle-même commettre. Ce thème y est généralement développé avec un cynisme naïf. Exemple : le conte égyptien des *Deux Frères*.

Pleine d'admiration pour la force de son beau-frère Bitaou, la femme d'Anoupou lui saisit le bras, et lui dit : « Viens! reposons ensemble une heure durant ». A ces vilaines paroles, Bitaou entre en grande fureur, comme une panthère du midi, et il dit à sa belle-sœur : « Quoi? N'es-tu pas pour moi comme une mère? Et ton mari n'est-il pas pour moi comme un père? » Le soir, quand Anoupou revient des champs, il trouve sa femme au lit toute en pleurs, et elle lui dit : « Tantôt ton jeune frère est venu, et il m'a dit : « Viens! reposons « ensemble une heure durant ». Mais, à ces vilaines paroles, je suis entrée en grande fureur, comme une panthère du midi, et je lui ai dit : « Quoi? Ne suis-je pas pour toi comme une mère? Et mon mari n'est-il pas pour toi comme un père? » Voilà, Messieurs, pour parler comme George Dandin, une carogne de femme!

Mais attendez le dénouement; il vous prouvera que les *Deux Frères* étaient un conte moral, destiné à donner aux jeunes Égyptiennes une salutaire frayeur du crime : en effet, Anoupou, qui est un vieillard juste et pratique, tue sa méchante femme et en fait une copieuse pâtée pour ses chiens.

Pareil châtiment serait mérité par Déménétè, l'incestueuse bourgeoise d'Athènes, dont Racine avait trouvé la très laide histoire dans ce roman grec de *Théagène et Chariclée,* qu'il avait appris par cœur à Port-Royal, craignant qu'il ne lui fût à nouveau confisqué par ses maîtres ; pareil châtiment serait mérité par Fauste, cette impudique femme de l'empereur Constantin, dont le P. Stephonius, Nicolas de Vernulz, François de Grenailles et Tristan L'Hermite ont conté l'amour criminel pour le jeune Crispe, son beau-fils ; pareil châtiment par la femme de Thésée, cette Phèdre, dont les incestueuses fureurs ont été mises sur le théâtre, avant Racine et Pradon, par Euripide, par Sénèque, par Robert Garnier, par La Pinelière, par Gilbert, et enfin par un écrivain obscur, dont un homonyme devait, deux siècles après, introduire le nom pour quelque temps dans l'argot parisien, le sieur Bidar.

Bien qu'il soit peu de ces tragédies auxquelles Racine n'ait emprunté quelque détail heureux, avec la liberté grande de son temps, où l'on tenait beaucoup moins à la nouveauté des conceptions qu'aux harmonieuses proportions d'une œuvre, à la délicatesse subtile de l'analyse et à l'élégance soutenue du style, deux seulement d'entre elles, la grecque et la latine, retiendront aujourd'hui notre attention.

Presque au début de l'*Hippolyte* d'Euripide se trouve

une scène admirable, que Racine a suivie de fort près ; nous y voyons la malheureuse épouse de Thésée, victime de l'implacable Vénus, se consumant d'amour pour le fils de son mari, et se laissant mourir sans vouloir avouer, même à sa fidèle nourrice, la honteuse passion qui la dévore. Mais, après ce dialogue, un des plus beaux qui soient dans aucun théâtre, Phèdre disparaît presque aussitôt, laissant la place au véritable héros de la tragédie, au chaste Hippolyte, dont Vénus poursuit la perte. Méprisée par lui, Phèdre se pend, mais après avoir préparé une vengeance posthume, qui la rend franchement odieuse. Entre les doigts de la morte Thésée trouve des tablettes, et ces tablettes crient, — je traduis le poète grec, — qu'Hippolyte a fait violence à Phèdre. Comment Thésée ne croirait-il pas cette voix accusatrice, qui sort de la tombe ? Il maudit son fils, et le chasse ; et, à la prière du père irrité, Neptune suscite un monstre marin, qui épouvante les coursiers d'Hippolyte ; ils fuient éperdus, traînant à travers les ronces et les rocs le corps déchiré de leur malheureux maître.

Le rôle de Phèdre est déjà beaucoup plus important dans l'*Hippolyte* latin. Ce n'est plus une mourante, comme la Phèdre grecque ; c'est, au contraire, une personne très bien portante, trop bien portante ; et elle s'exprime dans le langage le plus passionné et le plus impudique. Son excuse, dit Sénèque, est que l'amour sait tout dompter, même les lions, même les tigres, même les belles-mères. La scène où Phèdre avoue son amour criminel à son beau-fils est fort belle, je dois le reconnaître ; mais c'est la seule de la tragédie. Hippolyte indigné a tiré son épée comme pour égorger la coupable, puis il s'est enfui en la jetant ;

cette épée et le désordre des vêtements et de la chevelure de Phèdre servent de preuves à l'abominable accusation. Après la mort de sa victime, Phèdre, égarée par la passion, vient murmurer des paroles d'amour et se tuer sur le corps défiguré d'Hippolyte, en présence du pauvre Thésée, qui fait là un personnage plutôt piteux. Afin de se donner une contenance, il se livre alors à une occupation, qui est la plus étrange du monde. Il rapproche les uns des autres les morceaux de son fils infortuné, et s'essaie à reconstituer son corps : voici la main droite ; voici un pied ; voici le flanc gauche, etc. Reste un lambeau informe ; mais, comme il reste aussi une place vide, Thésée a l'intelligence de l'y déposer. Cet horrible et répugnant jeu de patience me paraît démontrer avec une évidence aveuglante que les tragédies attribuées à Sénèque n'ont point été écrites en vue de la représentation.

Vous allez voir, Messieurs, comment Racine a fait un choix judicieux dans les œuvres de ses modèles grec et latin : empruntant à Euripide la pathétique entrée de Phèdre mourante, ses déchirants aveux à sa nourrice, la grande scène entre le père et le fils, et le merveilleux du dénouement ; empruntant à Sénèque le couplet enflammé dans lequel Phèdre laisse échapper devant Hippolyte les sentiments dont elle n'est plus maîtresse, enfin, comme le poète latin, se servant de l'épée du jeune homme pour fortifier l'accusation scélérate, et ramenant Phèdre au dernier acte pour justifier sa victime. Mais ce serait faire tort à Racine d'admirer seulement l'art savant et achevé avec lequel il a su adapter les uns aux autres ces fragments d'origines différentes, et en faire une belle statue de femme aux proportions irréprochablement harmonieuses. Le cœur

de Racine a opéré un bien autre prodige. Comme, d'après une légende, une larme de Prométhée tombée sur une statue d'argile l'avait amollie et en avait fait un homme, la marmoréenne statue de Phèdre s'est amollie sous une larme, qui a jailli du cœur sensible et chrétien du poète janséniste, et elle est devenue une créature humaine, une créature infiniment douloureuse, et, par là même, digne de compassion et de miséricorde.

Emportée tout entière par l'impétuosité de sa passion, la Phèdre de Sénèque n'avait guère d'autre pensée que de la satisfaire, et nul combat ne se livrait dans son âme. Si la Phèdre grecque a voulu mourir, c'est qu'elle redoutait Thésée, dans sa honte des excès où l'entraînait la volonté de la déesse Vénus. Elle sentait bien qu'elle faisait mal en lui obéissant, comme dans l'*Iliade* le sentait Hélène, le jour où elle voulait s'enfuir du palais de Priam et rejoindre son mari Ménélas ; mais Phèdre ne pouvait pas plus résister à la déesse qu'Hélène, qui a vu Vénus se dresser au seuil du palais, implacable, et rejeter la fugitive sur la couche où lui tendait les bras l'amoureux Pâris. L'amour, même coupable, ayant des autels dans la Grèce, la Phèdre d'Euripide pouvait donc être honteuse d'avoir été choisie pour victime par une divinité mauvaise, mais elle devait se soumettre à sa volonté avec une résignation fataliste : religion singulièrement commode, remarquons-le en passant, pour les femmes grecques désireuses de s'abandonner à quelque fantaisie extra-conjugale. En donnant à sa Phèdre une conscience éclairée, en plaçant dans son cœur le sentiment chrétien du remords, Racine a, sans doute, commis un anachronisme ; mais comment songer à

lui reprocher cette faute heureuse, puisque, par elle, il a transformé le sujet et créé un drame tout nouveau, transportant l'intérêt de la victime à la meurtrière, qui se voit avec épouvante entraînée, malgré elle, au crime par une force plus puissante que sa volonté, qui se débat lamentablement, qui souffre, qui pleure, et qui enfin, par sa mort expiatoire, commande une pitié mêlée de respect ? Le drame grec, tout religieux, et, par suite, peu fait, comme celui d'*Iphigénie*, pour toucher d'autres que des païens, est devenu ainsi un drame humain, tout vibrant et tout frémissant d'une émotion communicative, contre laquelle aucun cœur d'homme ne saurait se défendre.

Cette idée, si dramatique et si féconde, je sais bien que Racine l'avait trouvée indiquée dans la *Sophonisbe* de Mairet et dans un petit poème héroïque de cet Urbain Chevreau, au *Scanderberg* duquel il avait déjà sans doute emprunté le sujet de sa tragédie d'*Amasie*, aujourd'hui perdue ; je sais bien qu'il l'avait trouvée exposée dans un beau couplet du *Bellérophon* de Quinault :

> Je connais ma faiblesse, et je l'ai condamnée...
> Ma chute ne vient pas de défaut de lumière.
> Je sens à mon secours ma raison tout entière.
> J'approuve ses conseils ; trop heureuse, en effet,
> Si le secours qu'elle offre était moins imparfait,
> Si ses conseils, trop vains quand l'amour est le maître,
> Savaient faire pouvoir tout ce qu'ils font connaître,
> Et si, montrant l'abîme où l'on se va jeter,
> Ils donnaient de la force assez pour résister ;

mais de cette idée, c'est dans sa sensibilité et dans sa piété seules que Racine a trouvé le développement génial, qui fait la plus grande beauté de sa *Phèdre*.

A Trézène, sur la terrasse qui domine le rivage enso-

leillé de la mer, Phèdre, pâle comme un fantôme, les bras tombants et inertes, s'avance lentement, soutenue par sa fidèle Œnone, et vient s'asseoir, épuisée, sur un lit de repos. Elle a désiré revoir, une dernière fois, ce soleil, que saluent avant de mourir tous les héros grecs ; car Phèdre se laisse mourir de faim, et déjà nous voyons le châtiment volontaire, avant même d'avoir été instruits de la faute. Et pourtant que d'excuses à cette faute ! C'est d'abord l'hérédité. Phèdre est, comme l'a dit Hippolyte dans un vers que Gustave Flaubert, si sensible au rythme d'une phrase chantante, proclamait le plus beau de la langue française :

La fille de Minos et de Pasiphaé ;

et la chronique scandaleuse de la Crète nous a transmis les honteux égarements de sa mère. Phèdre est la sœur de cette trop crédule Ariane, que Thésée a séduite et enlevée, pour l'abandonner bientôt dans l'île de Naxos, où elle est morte, après avoir vainement essayé de se consoler — déjà ! — par l'alcool. Phèdre appartient donc à une race que poursuit l'implacable colère de Vénus. Elle est née pour être, à son tour, un déplorable exemple de la toute-puissance de l'amour. Cependant la malheureuse a d'abord résisté avec courage à la passion qui l'envahissait. Quelle belle défense elle a faite ! Elle a prié, elle a chargé d'offrandes les autels des dieux ; elle a feint de l'inimitié pour ce beau-fils qu'elle adorait ; elle l'a fait exiler par Thésée ; elle a cherché dans les caresses de ses propres enfants l'oubli de sa fatale passion ; et peut-être, parmi leurs baisers, allait-elle enfin retrouver le calme si doux d'autrefois, quand son mari — décidément, Grecs ou

Français, ils sont tous les mêmes ! — l'a remise en présence d'Hippolyte. Aussitôt son feu mal éteint s'est réveillé avec plus d'ardeur que jamais :

C'est Vénus tout entière à sa proie attachée ;

et la pauvre Phèdre semble vaincue par les lois mystérieuses de l'hérédité, par la volonté inexorable des dieux, qui sert ici de couverture décente aux sens enfiévrés, enfin par l'inconsciente complicité de son époux. Mais, contre tant d'ennemis conjurés, il lui reste sa vertu. Et quand, à force de prières et de larmes, sa nourrice lui a arraché l'horrible secret qu'elle voulait cacher dans la tombe, Phèdre termine la triste confession en affirmant sa résolution bien arrêtée de mourir. Quels sentiments une pareille scène peut-elle faire naître en nous pour l'infortunée, sinon une compassion profonde ?

Mais il faut que Phèdre renonce à mourir, et qu'elle déclare sa passion criminelle à Hippolyte, sans que nous perdions cette compassion qu'elle nous a inspirée. C'est ici que nous ne saurions trop admirer l'art délicat du divin Racine. Reprenant un ressort dramatique, dont vous l'avez déjà vu se servir fort adroitement dans *Mithridate*, il répand le bruit de la mort de Thésée. A qui va appartenir Athènes ? Au fils de Phèdre, à Hippolyte, ou bien à la fille des anciens rois, Aricie ? Œnone conjure Phèdre, dans l'intérêt de son jeune fils, de se laisser rappeler à la vie et de voir Hippolyte ; en sorte que c'est le plus respectable et le plus sacré des sentiments, l'amour maternel, qui arrache Phèdre à la mort, et l'amène, au deuxième acte, en face d'Hippolyte.

D'une voix basse et tremblante, sans lever les yeux sur lui, elle prie le jeune homme de ne point haïr son fils à cause d'elle. Il lui répond quelques mots polis, et, au son de cette voix adorée, un frisson a secoué Phèdre tout entière ; son cœur bat plus vite ; et déjà, en justifiant sa conduite pour son beau-fils, en lui disant d'une voix attendrie :

> Dans le fond de mon cœur vous ne pouviez pas lire,

c'est moins pour le fils que pour la mère qu'elle ose implorer la bienveillance d'Hippolyte. Enfin elle le regarde, et, à la vue de cette tête si chère, elle a soudain oublié son fils et tout le reste ; l'amour a étouffé tout autre sentiment dans son cœur égaré, et s'abandonnant, charmée, au délire de ses sens, elle laisse échapper l'aveu de sa passion dans un couplet superbe, qui est imité de Sénèque, mais que seul Racine pouvait imiter ainsi. Ce qui suit, par exemple, n'était pas dans la tragédie latine, et ce qui suit, Messieurs, est d'une beauté incomparable. Au cri d'horreur qu'a jeté Hippolyte la malheureuse Phèdre répond par un autre cri d'horreur :

> Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.

Elle a pleine conscience de son crime involontaire ; elle s'accuse, elle se condamne ; et cependant, tandis même qu'elle s'accuse et se condamne, ses paroles, ses gestes trahissent tout le désordre des sens parlant plus haut que la raison. Elle essaie, presque à son insu, d'attendrir Hippolyte par le récit douloureux de ses souffrances ; elle sollicite plaintivement de sa pitié un regard ; et le mouvement qu'elle fait pour tendre sa

poitrine à l'épée vengeresse du jeune homme est à la fois le mouvement du criminel repenti qui se livre au châtiment et le mouvement irréfléchi, mais provocant, de la passion qui s'offre. Jamais, dans aucune littérature, la lutte triomphante des instincts brutaux du corps contre la pudeur délicate d'une âme vertueuse n'a été rendue avec plus de puissance dans le détail et de chasteté dans l'expression, d'une manière plus émouvante et plus dramatique.

Ici, Messieurs, l'admirable poète a placé une observation, qui est à la fois d'une grande vérité psychologique et d'une grande habileté dramatique. Un proverbe populaire dit qu'il n'y a que le premier pas qui coûte. Cette Phèdre, que nous avons vue lutter avec tant d'héroïsme contre sa passion au moment même où une force irrésistible la contraignait à la déclarer à celui qui en est l'objet, cette Phèdre, une fois dissipée la confusion de l'aveu enfin fait, dans le calme relatif qui suit la crise, envisage avec moins de dégoût son crime :

> De l'austère pudeur les bornes sont passées.
> J'ai déclaré ma honte aux yeux de mon vainqueur,
> Et l'espoir, malgré moi, s'est glissé dans mon cœur.

C'est elle maintenant qui repousse les conseils raisonnables d'Œnone ; et voilà que, s'inclinant devant l'image de Vénus, elle appelle la vengeance de l'amoureuse déesse sur l'insensible Hippolyte :

> Qu'il aime !

Rien de plus naturel et de plus vrai que ce mouvement. Et comme il va rendre plus dramatique la nouvelle péripétie qui se prépare ! Thésée n'est pas mort !

Thésée arrive à Trézène ! Et soudain l'horreur d'un crime, dont sa passion ne voyait plus que la douceur espérée, se dresse à nouveau devant la conscience de Phèdre. Le remords se réveille dans son cœur vertueux : elle mourra plutôt que de vivre déshonorée. C'est alors qu'Œnone murmure à son affolement des paroles pernicieuses. Le premier mot de Phèdre est un cri de protestation :

> Moi, que j'ose opprimer et noircir l'innocence !

Mais, à la vue d'Hippolyte accompagnant l'époux qu'elle a si cruellement outragé, elle se trouble, elle perd toute notion du bien et du mal : comme un navire désemparé s'abandonne à la tempête, elle dit à sa nourrice :

> Fais ce que tu voudras, je m'abandonne à toi.

Ainsi, la noire calomnie, ce n'est point elle qui en a l'idée ; la fausse accusation, c'est Œnone qui l'entreprend : Phèdre n'est coupable que par la complicité de son silence.

Mais c'est encore trop pour le dessein de Racine, et, aux éclats de la voix de Thésée maudissant Hippolyte, il fait accourir Phèdre, au quatrième acte, dans l'intention de justifier l'innocence et de se perdre elle-même en déclarant la vérité. Ici se produit une troisième péripétie, qui amène une scène de la plus grande beauté. Thésée apprend incidemment à Phèdre qu'Hippolyte aime Aricie ; et, à cette nouvelle, une douleur non encore éprouvée, la jalousie, torture le cœur de la malheureuse :

Tout ce que j'ai souffert : mes craintes, mes transports,
La fureur de mes feux, l'horreur de mes remords,
Et d'un refus cruel l'insupportable injure,
N'était qu'un faible essai des tourments que j'endure.

Ainsi, quand elle se réjouissait de l'insensibilité d'Hippolyte à la pensée que du moins elle ne se verrait point préférer de rivale, elle se trompait ! Hippolyte est sensible ! Il aime une autre femme ! Ah ! certes, Phèdre ne songe plus à se perdre pour le sauver ! La mort d'Hippolyte ne suffit même point à sa fureur jalouse: il lui faut la tête d'Aricie, et elle va la demander à qui? à Thésée, à son mari ! A ce mot, une lueur de raison se ranime en elle au milieu de cet égarement voisin de la folie ; elle comprend l'énormité de son crime. Elle a horreur d'elle-même :

Misérable !

Elle veut fuir aux enfers ; et, soudain, elle recule épouvantée à l'idée que Minos, que son père, y juge tous les pâles humains. Abattue, brisée par la douleur, elle implore plaintivement le pardon paternel, et, dans ses plaintes, elle présente à Minos une excuse, qui se trouve être au contraire le cri de regret le plus déchirant qu'ait jamais poussé la passion :

Hélas ! du crime affreux, dont la honte me suit,
Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit.

Mais, aux conseils éhontés de la désespérée Œnone, Phèdre se ressaisit définitivement et se retrouve : elle accable de reproches et d'imprécations la nourrice dévouée jusqu'au crime ; elle la chasse, et porte à ses lèvres une coupe empoisonnée. Ainsi, après cette crise

terrible, la jalousie, qui avait conduit Roxane à l'assassinat, a conduit Phèdre à l'expiation.

Ce n'est point encore assez, au jugement de Racine, pour la purifier à nos yeux. Il veut qu'elle vienne, au dernier acte, non plus gémir amoureusement, comme la Phèdre latine, sur le corps d'Hippolyte, mais se grandir chrétiennement par l'humiliation d'une confession publique ; et quand, par un jeu de scène très ingénieusement imaginé ici, elle expire aux pieds de l'époux outragé, Thésée laisse tomber sur elle, comme une promesse de pardon et d'oubli, le pan symbolique de son manteau.

Qui d'entre nous, Messieurs, ne s'associerait à ce geste de miséricorde, et ne plaindrait avec Boileau,

> la douleur vertueuse
> De Phèdre malgré soi perfide, incestueuse ?

Si vraiment donc Racine, en écrivant *Phèdre*, a voulu prouver, comme le prétend l'abbé de Saint-Pierre, « qu'un bon poète pouvait faire excuser les plus grands crimes et même inspirer de la compassion pour les criminels », il faut convenir que Racine y a pleinement réussi.

Mais aussi nul ne pouvait mieux que lui y réussir, parce que, dans cette entreprise, son génie a été guidé et aidé par sa foi janséniste. Élevé par Messieurs de Port-Royal et nourri par eux des doctrines de Jansénius, Racine tenait, avec eux, que la libre volonté de l'homme a perdu, par suite du péché originel, sa vertu primitive, et que l'homme déchu a besoin que Dieu lui donne, pour l'éclairer et pour le soutenir contre les tentations, un secours surnaturel et tout gratuit, qui est la Grâce ; ceux à qui il le refuse sont im-

puissants à triompher de leurs passions, tout en en détestant les excès, impuissants à se sauver, quelque désespérés que soient leurs efforts vers le salut. Cette doctrine désolante, très rapprochée de l'hérésie calviniste, aboutit donc à une étroite prédestination. En vain Racine s'est brouillé avec Port-Royal, en vain son affection blessée a lancé contre ses anciens maîtres les épigrammes les plus acérées et les plus pénétrantes, son cœur est resté imprégné de leur doctrine, et c'est la conception janséniste de l'humanité que nous retrouvons dans tout son théâtre : partout nous y voyons l'homme, livré sans défense à ses instincts et à ses appétits par une fatalité aussi inexorable que la fatalité antique, devenir l'artisan involontaire, et par conséquent digne encore de compassion, de sa destinée tragique. Mais, nulle part, cela n'est aussi sensible que dans *Phèdre*. C'est que déjà, Messieurs, las des passions mondaines, Racine revenait à la foi de son enfance et aux hommes vertueux qui l'avaient développée dans son âme. C'est singulièrement rapetisser le caractère du poète que donner pour cause à sa conversion le dépit que lui aurait inspiré la cabale montée contre sa *Phèdre*. Quand il a composé *Phèdre*, Racine était déjà à moitié converti ; les preuves en éclatent partout dans la tragédie même et dans la *Préface* ; partout, dans le rôle de Phèdre, se montre l'austère morale des jansénistes, qui, désespérant toujours de leur salut, essayaient d'appeler sur eux par des humiliations constantes le bienfait divin de la Grâce, et regardaient la seule pensée du crime avec autant d'horreur que le crime même. Un homme de beaucoup d'esprit, à côté duquel j'assistais dernièrement à une représentation de *Phèdre*, exprimait avec vivacité son admiration

après la merveilleuse scène qui termine le quatrième acte : « Et pourtant, ajoutait-il avec un léger sourire, voilà beaucoup de bruit pour rien ! » Mon aimable voisin, Messieurs, n'était pas un janséniste. Pour les stoïciens chrétiens de Port-Royal, toujours hantés de la terreur des éternels supplices, il n'y avait pas de péché véniel ; toujours ces saints traînaient l'enfer après eux, suivant le mot de Bossuet, et, à son lit de mort, la crainte de l'enfer faisait trembler l'admirable Mère Angélique, « comme le criminel auprès de la potence, au moment même de l'exécution ». Et c'est là ce qui rend pour moi émouvant entre tous le rôle de Phèdre : c'est que c'est celui de tout son théâtre où Racine a peut-être mis le plus de sa propre personnalité ; c'est qu'à travers les plaintes douloureuses de l'héroïne je crois entendre crier le cœur du poète lui-même, qu'envahit déjà l'horreur de ce qu'il appellera, dans son testament, « les scandales de sa vie passée », et qui est déjà tout près de chercher dans les mortifications de la pénitence une faible espérance de salut.

Mais je m'aperçois que je ne vous ai guère parlé que de l'héroïne de la tragédie. C'est, Mesdames et Messieurs, que, dans les pièces de Racine, composées toujours avec l'art le plus savant, le principal personnage, le protagoniste, concentre toujours sur lui toute l'attention ; il n'y a jamais de rôle épisodique, jamais même un acteur qui ne soit indispensable au développement de l'action ; et les personnages secondaires y ont pour unique raison d'être de provoquer et d'accélérer les oscillations de la passion du protagoniste. On le remarque fort bien dans *Phèdre*, où les actes III et V, desquels Phèdre demeure presque toujours absente, semblent un peu froids. Cependant la psychologie profonde

de Racine a su marquer de traits encore intéressants les quatre personnages secondaires qui étaient ici nécessaires à l'action : Œnone, la mauvaise conseillère de Phèdre; Hippolyte, l'objet de sa passion; Thésée, la cause de ses remords ; Aricie, qui enflamme sa jalousie.

Les deux personnages féminins sont même excellents.

Œnone est une de ces femmes simples du peuple, qui ne vivent que par le cœur, et que leur aveugle tendresse pour l'enfant qu'elles ont porté à leur sein rend capables de tous les dévouements, mais aussi de tous les crimes. Le rôle est vraiment beau, et très important. Aussi, contrairement à l'habitude, toutes les jeunes comédiennes se disputent-elles ce personnage de vieille confidente.

Il est fâcheux que le rôle d'Aricie soit si court. J'accorde volontiers que cette jeune princesse n'est pas beaucoup plus Grecque que Phèdre ; mettons, si vous voulez, que ce soit la plus aimable, la plus spirituelle, la plus avisée des petites-filles de la marquise de Sévigné. Mais vous n'en aurez pas moins, tous, les yeux d'Hippolyte pour « la charmante Aricie ».

Les rôles d'hommes sont moins heureux.

Celui de Thésée, par les nécessités inéluctables du sujet, est le rôle sacrifié dans toutes les tragédies qui ont été composées sur cette donnée. Mais les précautions mêmes que Racine a prises pour rendre Phèdre moins odieuse ont mis plus en relief la surprenante crédulité de Thésée, qui était dans l'*Hippolyte* d'Euripide un effet de la volonté de Vénus, et ont souligné ainsi d'un trait plus accusé ce qu'il y a d'inévitablement fâcheux dans le personnage. Il n'en demeure pas moins d'ailleurs de grande allure.

Hippolyte a perdu également à passer de la tragédie d'Euripide dans celle de Racine. Il a conservé, il est vrai, cette tendresse respectueuse pour son père, qui lui donne la générosité d'épargner l'honneur de Phèdre et de se laisser opprimer sans l'accuser ; mais ce n'est plus cet original héros de la chasteté, dont la figure était si curieuse et si attachante. Sans doute il a longtemps été

L'implacable ennemi des amoureuses lois ;

longtemps, dans son farouche orgueil, il a eu « pour tout le sexe une haine fatale » ; mais ce temps est passé : il aime, et l'on ne se douterait guère que c'est pour la première fois, tant il ressemble aux autres amoureux de Quinault et de Racine, tant il sait déjà exprimer les sentiments de son cœur avec une élégante galanterie ! Il est vrai qu'il a eu dans Théramène le plus étonnant des gouverneurs.

C'est d'ailleurs une vieille connaissance à nous que Théramène. Treize ans auparavant, sous le nom d'Arbate, il faisait l'éducation du prince d'Ithaque, et Molière nous l'a présenté, ainsi que son élève, à la cour de la princesse d'Élide. Il ouvrait la pièce par un petit discours, où, en vers d'ailleurs charmants, il faisait à son disciple l'éloge de la plus noble des passions, de celle qui

Traîne dans un esprit cent vertus après elle ;

et cette passion, Mesdames, c'était l'amour. Il concluait en disant au jeune prince :

Devant mes yeux, seigneur, a passé votre enfance,
Et j'ai de vos vertus vu fleurir l'espérance :

Mes regards observaient en vous des qualités
Où je reconnaissais le sang dont vous sortez ;
J'y découvrais un fond d'esprit et de lumière ;
Je vous trouvais bien fait, l'air grand et l'âme fière ;
Votre cœur, votre adresse, éclataient chaque jour ;
Mais je m'inquiétais de ne voir point d'amour ;
Et, puisque les langueurs d'une plaie invincible
Nous montrent que votre âme à ses traits est sensible,
Je triomphe, et mon cœur, d'allégresse rempli,
Vous regarde à présent comme un prince accompli.

Ce don Juan sur le retour qu'était Thésée ne pouvait souhaiter pour son fils un meilleur gouverneur, et il a voulu attacher Arbate-Théramène à la personne du sauvage Hippolyte. Cette seconde éducation donne naturellement beaucoup de peine à notre précepteur, et rien n'est amusant comme de l'entendre rappeler par son élève au respect de son père, quand il s'apprête à réciter le catalogue, non pas des exploits guerriers, mais des exploits amoureux de Thésée. Enfin pourtant les efforts de Théramène sont récompensés, et il a la satisfaction de constater que son élève est amoureux.

Ainsi l'influence qu'à notre insu exercent sur nous l'époque et le milieu dans lesquels nous vivons est si grande que ce même Racine, qui sera, dans quelques mois, le plus austère des pénitents, dans cette même tragédie, où nous venons de surprendre les premiers indices de sa conversion prochaine, exalte encore à l'égal des victoires belliqueuses les victoires amoureuses, par flatterie pour l'amoureux Louis XIV, tout comme les courtisans qui riaient de la bonne duchesse de Navailles faisant griller le couloir qui conduisait de l'appartement du roi à celui des filles d'honneur de la reine !

Mais Théramène est moins fameux par son étrange cours de morale que par le long récit de la mort d'Hip-

polyte qu'il fait au dernier acte. Depuis les temps lointains où Hauteroche, et, après lui, le second mari de la Molière, le bonhomme Guérin, venaient, coiffés d'une grande perruque à trois marteaux, déclamer cet énorme morceau, on a écrit, pour le condamner ou pour le défendre, au moins autant de pages qu'il compte de vers. Et, de fait, c'est le point faible de la tragédie.

D'abord, il jure un peu avec le reste de la pièce. Racine a eu beau envelopper adroitement sa tragédie d'une atmosphère fabuleuse ; il a eu beau multiplier sur les lèvres de ses personnages les allusions mythologiques, les métaphores et les périphrases de l'antique épopée : il n'en demeure pas moins vrai qu'il a transformé un drame rempli de merveilleux païen en un drame purement humain, et qu'il n'a pas même osé, conformément à la légende, faire descendre Thésée aux enfers. Dans ces conditions, le merveilleux, qui apparaît tout à coup au dernier acte de sa tragédie, détonne légèrement, et le dénouement ressemble à un dénouement postiche.

Ensuite, ce morceau célèbre est incontestablement trop long et d'une allure trop épique. Mais je me hâte de dire que ce récit était deux fois plus long et encore beaucoup plus épique dans les modèles que Racine avait sous les yeux. Si, chez lui, quelques détails dans la description du monstre et de la mort d'Hippolyte choquent parmi vous des critiques sévères, je les renvoie aux tragédies de Robert Garnier et de La Pinelière : ils y verront, ici, que le taureau « serait un géant même entre les baleines », et là

Qu'il avait au derrière une monstrueuse taille,
Qui s'armait jusqu'au bas d'une pierreuse écaille ;

ils y liront, ici, qu'un buisson a retenu en passant un des yeux d'Hippolyte, et là que,

> Comme on voit un limas, qui rampe, aventureux,
> Le long d'un cep tortu laisser un trac glaireux,
> Son estomac, ouvert d'un tronc pointu, se vide
> De ses boyaux traînés sous le char homicide (1);

et la comparaison leur fera mieux apprécier le goût si sûr de Racine et admirer davantage les beautés descriptives du récit un peu froid de Théramène.

Persuadé, avec raison, que ce récit vaut surtout par la versification et par le style, M. Albert Lambert s'attache à en souligner les coupes ingénieuses et les effets pittoresques par une diction savante, qui est le plus habile des commentaires. A côté de lui, Mlle Dauphin, qui a étudié le rôle de Phèdre avec son cœur, s'efforce d'en rendre, sans se ménager, la passion vibrante et frémissante, comme elle jouerait une pièce moderne. Et voici que, dans le rôle de Thésée, M. de Max, ravi de la musicale douceur des grands couplets raciniens, se plaît à les chanter, comme d'ailleurs Racine les faisait chanter à Champmeslé. Et peut-être vaudrait-il mieux que la représentation eût quelque chose de plus harmonieusement fondu ; de moi, puisqu'il s'agit d'une tragédie qui vous est familière à tous, je ne me plains pas que chacun d'eux l'ait ainsi interprétée comme il la sentait ; car rien ne saurait mieux vous montrer que, de quelque côté qu'on envisage cet incomparable chef-d'œuvre, on y découvre et on y admire toujours de nouvelles beautés.

(1) Bidar dit même qu'Hippolyte a été trouvé « sans poux » ; mais c'est évidemment une faute d'impression.

LE THÉATRE DE REGNARD

LES FOLIES AMOUREUSES (1)

MESDAMES, MESSIEURS,

Le 7 février 1655, un enfant naissait, au centre de Paris, dans la boutique d'un marchand de saline, qu'emplissaient jusqu'à la voûte les barils de harengs saurs et les paquets de morues sèches, sous ces piliers des Halles, où jadis les Enfants Sans-Souci, tout de jaune et de vert habillés, le chaperon orné de grelots et d'oreilles d'ânes, faisaient par leurs dialogues égrillards rire à ventre déboutonné les bourgeois pansus et cossus. Penchée sur le berceau, une vieille devineresse, fort achalandée dans le quartier, déclara gravement que ce petit Parisien serait un bon compagnon, aimant à tenir des propos salés et à boire sec ; et jamais horoscope ne fut plus judicieusement dressé ; car ce nouveau-né, Messieurs, c'était Jean-François Regnard, le

(1) *Conférence faite à l'Odéon*

plus franchement gai de nos poètes comiques, le désopilant auteur du *Retour imprévu*, du *Joueur* et de ces *Folies amoureuses*, qui vont être représentées devant vous.

Comme jamais homme n'a plus mis de lui-même dans ses comédies que Regnard, ou, plutôt, comme il n'y a mis que lui, car c'est lui que nous retrouvons sous le masque de chacun de ses personnages, lui partout, lui toujours, avec sa gaîté turbulente, éclatante, lyrique, épique, il me semble que le meilleur moyen de vous faire goûter pleinement la poétique bouffonnerie qui dans quelques instants brûlera ces planches, c'est de vous peindre d'abord le caractère original, indépendant, fantaisiste, de celui qui s'est tant amusé lui-même à l'écrire.

Chose curieuse, tandis que nombre d'auteurs dramatiques plus ou moins justement oubliés ont fait le sujet de thèses savantes soutenues en Sorbonne, nous n'avons pas une biographie sérieusement étudiée du célèbre Regnard. Heureusement il s'est raconté lui-même à nous dans quelques parties de ses poèmes, dans une sorte de roman autobiographique, *la Provençale*, et dans des notes de voyages, jetées sur le papier sans aucun ordre et sans nul souci de la forme, mais amusantes à feuilleter comme l'album de croquis et d'esquisses où le peintre a donné corps aussitôt aux idées conçues par son esprit créateur.

En cette époque pieuse, où le carême était austère, et où la marée n'arrivait pas souvent fraîche aux Halles, c'était un excellent commerce que celui des salaisons. Le père de Regnard put donc donner à son fils une très bonne éducation, et lui laisser à sa mort une fortune assez considérable. Libre à vingt ans de satisfaire son

humeur vagabonde et son goût pour les plaisirs, Regnard, emportant dans ses bagages un Rabelais et un Mathurin Régnier, partit pour l'Italie, ce qui était alors une tout autre affaire que de prendre aujourd'hui un billet circulaire où le parcours italien Sud des Alpes se soude, à Modane et à Vintimille, au parcours français Nord des Alpes. La noblesse italienne a souvent passé pour pratiquer volontiers l'usure ; au XVIIe siècle, elle transformait aisément ses salons en salons de jeu. Le jeune Regnard revint en France enrichi de dix mille écus gagnés aux cartes chez la marquise Angelini. Vous voyez qu'il n'eut pas besoin d'aller chercher bien loin le modèle de ce *Joueur*, qui est son chef-d'œuvre, et qui fut tenu longtemps pour un véritable chef-d'œuvre. Comment tous les spectateurs, des deux sexes, n'auraient-ils pas eu pour Valère des yeux de complices, alors que le jeu était, en France aussi, le vice à la mode ? N'était-ce pas le temps où, pour perdre dans l'esprit du dévot Louis XIV la pauvre princesse d'Harcourt, ses ennemis imaginaient cette ruse diabolique de lui faire manquer la messe royale en lui proposant une partie de cartes ? le temps où la duchesse de la Ferté, oubliant la distance qui les séparait, réunissait bonnement tous ses fournisseurs autour d'une table de lansquenet ? Il est vrai qu'elle les trichait ; mais, disait-elle tout bas à celle qui devait être Mme de Staal : « c'est qu'ils me volent ! »

La jeunesse est imprudente, et ignore qu'il y a des choses qu'il ne faut pas recommencer. Regnard, en 1677, retourna en Italie, et ce deuxième voyage se termina beaucoup moins heureusement pour lui que le premier. La publication prochaine du journal qu'a écrit un de ses compagnons de captivité nous appor-

tera peut-être sur cette partie de la vie du poète quelques révélations curieuses ; mais, jusqu'à plus ample informé, je crois qu'on peut accepter pour vrai dans ses principales lignes l'amusant roman de *la Provençale*. Sans doute, Regnard, pour se conformer au goût du temps, a grossi les événements, grandi les personnages, et répandu sur l'ensemble de son œuvre une couleur, très fausse, de galanterie héroïque et vertueuse ; mais sous ce badigeon il est aisé de distinguer encore la vérité, et l'on sent que Regnard a une violente envie de rire, quand il parle en duc de Nemours à la bourgeoise Provençale qu'il a guindée à la hauteur d'une princesse de Clèves.

C'est à Bologne, dans un tournoi, qu'il a rencontré son Elvire, et aussitôt la belle Arlésienne a tourné la tête à ce jeune éventé, comme une autre Arlésienne la tournera plus tragiquement au douloureux personnage d'Alphonse Daudet. Il faut dire qu'Elvire était adorablement jolie. « Son esprit éclairait dans ses yeux » ; elle avait « le je ne sais quoi, plus touchant mille fois encore que la beauté », et aussi, avec son accent chantant du midi, une telle tendresse dans la voix qu'il semblait toujours, quelque indifférente chose qu'elle pût dire, « qu'elle demandât le cœur ».

Un concours de circonstances, où le hasard a travaillé comme le plus expert des vaudevillistes, réunit sur un vaisseau anglais, dans la même cabine, Regnard, Elvire et son mari, M. de Prades, qui n'est pas de cette rencontre inopinée le plus heureux des trois. Le vaisseau quitte le port de Gênes, et cingle vers Marseille ; mais il n'y devait jamais aborder.

Dans son *Oraison funèbre du duc de Beaufort*, le Marseillais Mascaron rappelle avec tristesse ces temps

cruels où il n'arrivait point de vaisseau qui n'apprît la perte de vingt autres, où les pirates barbaresques avaient l'insolente hardiesse de faire des descentes presque à la portée du canon des forts français, et où les promenades même sur mer n'étaient pas sûres. Les corsaires croisaient plus volontiers dans le golfe du Lion pour capturer les barques qui revenaient de la grande foire de Beaucaire ; mais ils infestaient toute la côte. En vue de Nice, ils donnent la chasse au vaisseau de Regnard, et s'en emparent le jour même où l'on souhaitait sa fête au poète, le 3 octobre 1680. Une semaine après, les captifs étaient débarqués en Alger, à l'heure « qu'on allumait sur les mosquées les lampes qui brûlent pendant toutes les nuits du ramazan ».

Lorsque saint Vincent de Paul avait été pris en 1605 par les corsaires, il avait été, ainsi que ses compagnons, exposé à mille brutalités : on leur avait fait faire cinq ou six tours par les rues d'Alger, la chaîne au col, puis on les avait installés sur la place, où les marchands d'esclaves étaient venus les examiner comme des chevaux ou des bœufs à vendre, leur ouvrant la bouche pour regarder leurs dents, palpant leurs côtes, sondant leurs plaies, afin de voir si elles n'étaient pas mortelles, les faisant marcher, trotter, courir, lever des fardeaux, lutter, pour éprouver leur force. Ou le récit de saint Vincent de Paul est plus sincère que celui de Regnard, — et je ne vous cache point que j'y vois de fortes présomptions, — ou les mœurs des Turcs s'étaient en moins d'un siècle bien adoucies, car Regnard et les autres captifs furent traités avec beaucoup moins de rigueur.

De Prades est emmené dans les terres par un certain Omar, et Regnard acheté par un Maure, nommé

Achmet Thalem, qui, sur l'espoir d'une grosse rançon, commettra l'impardonnable imprudence de laisser son esclave errer librement par la ville. Quant à la Provençale, sa beauté touche immédiatement le cœur du roi Baba-Hassan, qui la retient dans son harem, lui déclare galamment que sa servitude y sera si douce que la liberté l'était moins, et donne l'ordre qu'on la conduise aussitôt au bain.

A la façon dont ce mot est amené, au coup et aux contre-coups qu'il produit, on sent déjà la main d'un homme de théâtre. Quel admirable finale pour le premier acte d'une opérette d'Offenbach ou d'Hervé : roucoulements de Baba-Hassan, terreur d'Elvire, encouragements des femmes du harem, fureur du mari, désespoir de l'amant, j'allais dire enfin railleries des gardes, oubliant qu'au sérail les gardes sont professionnellement muets! Tous ces effets dans un roman étaient interdits à Regnard ; mais il les a remplacés par un autre, qui est très amusant, et dont il a pouffé de rire tout le premier : « Je m'aperçois, Mesdames, que vous tremblez pour Elvire. Ce mot de Turc vous effraie ; cette disposition de bain vous alarme ; mais ne craignez rien : cette belle est en sûreté, et Baba-Hassan, qui possède toutes les qualités d'un parfaitement honnête homme, n'a pas moins de respect que de tendresse pour elle ; et, laissant à part le pouvoir de souverain, il essaie à se faire aimer par toutes les voies dont un amant se sert pour y arriver. »

Boileau, dans un *Dialogue* étincelant et écrit d'un style tellement scénique qu'il réussirait certainement beaucoup au théâtre, a fort malmené les héros de roman en général et ceux de Mlle de Scudéry en particulier. Diogène y raconte à Pluton comment la maî-

tresse de Cyrus, Mandane, a été enlevée huit fois, mais il se hâte d'ajouter que « tous ses ravisseurs étaient les scélérats du monde les plus vertueux. Assurément ils n'ont pas osé lui toucher ». Et Pluton alors, avec un sourire ironique : « J'en doute ». J'avoue que je partage ce scepticisme à l'égard de Baba-Hassan et d'Elvire ; mais la poétique du genre voulait que Baba-Hassan fût, malgré ce nom de vieux marcheur, le plus réservé et le plus respectueux des amants. Ne nous plaignons pas trop de cette tradition, puisque nous lui devrons le sultan de *Zaïre*, le charmant Orosmane.

Toutes les ruses qu'emploient pour se rejoindre deux amoureux séparés, Regnard et Elvire les emploient pour se retrouver, comme les emploieront Eraste et Agathe dans *les Folies amoureuses* : travestissements, billets tracés avec une épingle et lancés à l'aide d'une flèche, esclaves achetés, etc. Enfin, une belle nuit, Regnard enlève son Arlésienne dans une barque :

> Voilà nos gens rejoints, et je laisse à juger
> De combien de plaisirs ils payèrent leurs peines !

Plaisirs éphémères : dès le lendemain, les fugitifs étaient repris et ramenés en Alger. Baba-Hassan accueillit Elvire en amant toujours passionné ; mais Achmet Thalem, furieux, tint désormais Regnard enfermé dans sa maison, où il lui donna les fonctions de cuisinier. Bien servi par ses dispositions naturelles, le poète fit dans l'art culinaire de merveilleux progrès, et c'est à ces années d'esclavage qu'il devra plus tard d'avoir une des tables les meilleures et, par suite, les plus recherchées de Paris. Cependant, en allant grignoter des sucreries dans la cuisine, les quatre femmes

d'Achmet Thalem remarquèrent la bonne mine du jeune chef, qui chantait toujours devant ses fourneaux, et bientôt, nouveau Joseph, il excita les fureurs d'une nouvelle Mme Putiphar. Regnard était menacé du bûcher, tout simplement, quand l'arrivée de sa rançon le sauva. En même temps, renonçant à toucher le cœur d'Elvire, Baba-Hassan rendit à la belle la liberté. Rien n'arrêtait Elvire en Afrique, la nouvelle lui ayant été apportée que de Prades était mort de la peste dans le domaine d'Omar. Les deux amants s'embarquent donc pour la France et se fiancent dans le lazaret de Marseille.

Mais, tandis qu'ils s'apprêtent à célébrer leurs noces en la ville d'Arles, autre coup de théâtre, autre scène à faire, que Regnard file avec une ironie discrète et charmante : voici qu'un homme mal vêtu entre dans l'assemblée et se jette au cou d'Elvire. Le mari n'était pas mort, et l'excellent Baba-Hassan avait l'exquise délicatesse de le renvoyer à sa femme ; inutile de vous dire que l'ingrate Provençale ne lui sut aucun gré de cette nouvelle et vraiment intempestive attention. C'est par ce retour imprévu que finit le roman de Regnard, comme finissaient *la Mère coquette* de Quinault et tant d'autres pièces du même temps.

En une circonstance analogue, le Sévère de *Polyeucte*

. . . . . s'en allait dans l'armée
Chercher d'un beau trépas l'illustre renommée.

Mais Regnard avait bien trop d'esprit pour vouloir se faire tuer à vingt-six ans; il jugea préférable de voyager afin de s'étourdir ; prenant donc une escarcelle bien garnie, il partit avec MM. de Fercourt et de Corberon, le 26 avril 1681, sans trop savoir où il irait.

Entre nous, je ne crois pas qu'il ait même éprouvé réellement le besoin de s'étourdir. Vous l'entendrez dire tout à l'heure, par la bouche de Lisette, que nul n'a autant de joie au cœur

Qu'un esclave qui sort des mains des mécréants,

— et il en pouvait parler à bon escient, — si ce n'est toutefois

Un époux, quand il suit le convoi de sa femme.

Quelque effort que j'y fasse, je ne découvre pas dans ce vers l'indice d'une vocation matrimoniale très prononcée. Regnard me paraît avoir surtout voyagé pour se distraire, au sens actuel du mot, c'est-à-dire pour s'amuser. Il aime les aventures de toutes sortes qui arrivent généralement à ceux qui voyagent ; et, avec cette belle humeur de la jeunesse que charme toujours l'imprévu, il a vite oublié les accidents inévitables, piqûres douloureuses des moustiques ou même voiture renversée dans un fossé boueux, dès que le postillon s'arrête en faisant claquer son fouet devant une auberge proprette, et que, sur le seuil, apparaît une accorte hôtesse, hollandaise ou suédoise, dont la seule vue dit tout de suite au voyageur qu'il va trouver là, pour un soir,

Bon souper, bon gîte, et le reste.

Dans tous les cas, si sa douleur amoureuse était sincère, Regnard avait trouvé contre elle dans les voyages un remède assurément beaucoup plus efficace que la poésie, recommandée en pareil cas par Théocrite : car, d'étape en étape, on constate les symptômes de plus en plus significatifs d'une guérison prochaine : à Cambrai,

le voyageur note déjà que toutes les femmes sont belles ; en Flandre, la vue des béguines sous leur robe blanche et leur long manteau noir lui inspire des pensées qui n'ont rien d'édifiant ; à Amsterdam, il ne visite pas les lieux saints seulement, et, à Copenhague, les dames lui paraissent si spirituelles et si bien faites que, pour le décider à suivre sa route, on est obligé de l'assurer que les Suédoises ne sont pas moins charmantes que les Danoises. Il me semble que, si le cœur a été malade, il est bien guéri.

J'en trouve une autre preuve dans la curiosité même que Regnard porte à tout ce qu'il rencontre sur son chemin dans ce long voyage à travers l'Europe presque entière ; tout l'intéresse, les musées comme les mines, et l'entretien des savants comme celui des rois. Il ne va pas distrait et regardant en lui-même, comme ferait un homme absorbé dans une pensée triste; il ouvre les yeux tout grands sur les choses et sur les gens, toujours prêt à relever les objets singuliers qui le frappent et les traits de mœurs qui l'amusent. Avec le même soin tranquille que s'il rédigeait un guide, il inscrit qu'on peut voir dans le cabinet du roi de Danemark un ongle de Nabuchodonosor et un des enfants de cette comtesse de Flandre qui en eut autant que l'année compte de jours. En Pologne, il consigne la coutume bizarre de saluer les gens en les embrassant respectueusement sur la jambe. A Stockholm, il veut tout voir : il assiste à une exécution capitale, et il s'étonne que le condamné aille au supplice soutenu d'un côté par le ministre et de l'autre par sa femme, qui, comme la femme du *Médecin malgré lui*, ne veut pas le quitter qu'elle ne l'ait vu pendu ; il va entendre l'oraison funèbre d'une cuisinière, que l'orateur a

distribuée en autant de parties que la bonne femme savait faire de ragoûts, l'excusant de les avoir parfois trop salés, parce qu'elle montrait ainsi « son peu d'attache aux biens de ce monde, qu'elle jetait en profusion ». Il s'assied au banquet que donne le roi de Suède afin de fêter la naissance de sa fille ; pour bien marquer sa joie, l'heureux père a entrepris de griser toute sa cour ; l'envoyé d'Angleterre, à seule fin de lui être agréable, se grise le premier ; tous les hommes l'imitent ; les dames ne veulent pas être en reste de politesse, et, vers la fin du repas, Regnard, dont la tête est solide, écrit que tout le monde déraisonne à la cour de Stockholm, ni plus ni moins qu'à la cour du roi Pétaud. Le 20 août 1681, nos trois voyageurs arrivent en vue de l'Océan glacial ; ils se croient naïvement au bout du monde et le constatent par une inscription latine. Regnard fait-il alors le moindre retour vers le passé, et songe-t-il avec un serrement de cœur à l'énorme distance qui sépare la ville d'Arles du mont Metavara ? A cette minute, il n'a qu'une seule pensée, c'est qu'il est venu où les Lapons seuls étaient venus avant lui ; et il prophétise fièrement que son inscription ne sera jamais lue que par des ours. Prédiction menteuse d'ailleurs, car La Motraye l'a retrouvée et déchiffrée en 1718.

Ce difficile voyage en Laponie, qui a duré du 23 juillet au 27 septembre, que Regnard n'aurait pas voulu n'avoir point fait pour bien de l'argent, et qu'il n'aurait pas voulu recommencer pour beaucoup davantage, est celui de tous ses voyages qui a fourni au poète la relation la plus curieuse et plus intéressante (1). Ce n'est

(1) M. Théophile Cart vient de nous en donner la raison (*Re-*

pas que ses descriptions, assez ternes, puissent charmer beaucoup nos yeux habitués au coloris brillant des écrivains modernes, ni qu'il faille attacher beaucoup de prix aux renseignements qui lui ont été donnés en latin par des prêtres du pays sur la faune et sur la flore de ces contrées septentrionales ; mais les mœurs et les coutumes des Lapons ont, par leur contraste avec les mœurs et les coutumes du reste de l'Europe, excité la verve joyeuse de Regnard, et il les a peintes, non avec les prétentions philosophiques d'un moraliste ou d'un sociologue, comme disait La Harpe, mais avec la gaieté spirituelle d'un vaudevilliste, qui, en appuyant sur le détail comique, le pousse à la charge sans le fausser ; ainsi le dessinateur, en accusant un ou deux traits bien choisis, dégage de l'individu le type, et fait non un portrait, mais une caricature parfois plus significative et plus expressive qu'un portrait.

Aux premiers Lapons qu'il voit, Regnard éclate de rire. Il les trouve si grotesques avec leurs jambes courtes, leurs longs bras, leur grosse tête, leur face plate, leur nez écrasé, leurs petits yeux, leur énorme bouche et la barbe épaisse qui leur pend sur l'estomac, qu'il se refuse d'abord à reconnaître en eux ses semblables, et il déclare, avec une gravité bouffonne, que les Lapons sont les animaux qui approchent le plus de l'homme, après le singe.

Mais, quand il pénètre dans leur intimité, tout ce

vue des Cours et Conférences du 3 mai 1900) : Regnard a traduit souvent, sans le dire, des chapitres entiers d'un voyage en Laponie, que Jean Scheffer venait de publier en latin, à Francfort, en 1673. Ainsi l'ouvrage réputé le plus original de Regnard ne l'est pas plus que les autres ; mais il l'a fait sien en y mettant la marque de son étincelante gaieté.

qu'il découvre le plonge dans une gaieté sans cesse renaissante.

Vous savez que, en vous recevant, les Espagnols vous disent : « Cette maison est à vous ». (J'ai d'ailleurs retrouvé les traces de cette coutume en France au début du XVIIe siècle.) Mais les Espagnols vous estimeraient fort mal élevés, si vous prétendiez voir dans cette parole autre chose qu'une simple formule de courtoisie. Il en est tout autrement des Lapons, et leur respect pour les étrangers est tel que leur hôte commet envers eux la plus grande des impolitesses à ne pas prendre à la lettre leur phrase de bienvenue : « Ma maison est à vous ; ma femme est à vous ». Et Regnard de noter gaiement qu'il est des maisons en Laponie où l'on a vraiment du mérite à être poli.

Tous les usages de ces gens-là sont d'ailleurs saugrenus, de la naissance à la mort.

Croiriez-vous que la Lapone fait battre du tambour par un sorcier afin de savoir à quel sexe appartiendra son enfant, et que, pour fêter la venue du nouveau-né, elle avale un grand coup d'huile de baleine ? Si c'est une fille qui vient de naître, on lui donne une femelle de renne : la descendance de cette bête formera un troupeau, qui constituera plus tard sa dot ; et Regnard s'amuse fort à l'idée d'une fiancée lapone arrivant avec sa dot en bêtes à cornes chez quelque bon bourgeois de la rue Saint-Denis ou du Marais.

Et savez-vous comment se font les mariages en Laponie ? A l'eau-de-vie. Quand le prétendu a vu sa demande agréée, chaque fois qu'il se présente pour faire sa cour, il trouve sur le seuil son futur beau-père, dont le gigantesque bonnet porte, comme ornements, autant de touffes de poils blancs qu'il a tué d'ours dans sa

vie, et le bonhomme ne le laisse pénétrer auprès de sa fiancée que s'il apporte quelques bouteilles de brandevin, qu'on appelle pour cela le *vin des amants*. La cour dure souvent deux ans, quelquefois plus : tout dépend de la soif du beau-père. Le repas de noces est pantagruélique ; la famille s'assied à la turque, autour du chaudron ; chacun y pêche sa part, et, pour la manger, la met dans son bonnet. Nos braves marins y mettent bien leur chique.

On boit plus encore dans les enterrements. Quand tous les remèdes n'ont pu soulager le malade, quand sont demeurés sans effet les rognons de castors et les frictions au fromage de renne, quand le tambour du sorcier a déclaré que le dénouement approchait, alors les Lapons font avaler à l'agonisant tout ce qu'il peut supporter d'eau-de-vie, et en boivent eux-mêmes pieusement pour s'exciter à pleurer. On garde quelquefois les morts plus de deux mois, ce qui permet de déguster chaque jour en leur honneur le *paligardin* ou *eau-de-vie bienheureuse*. Regnard assiste au repas des funérailles d'un prêtre, et croit voir ces *Noces de Cana* de Véronèse, qui sont au Louvre ; on y porte un tel nombre de santés que la plupart des convives roulent sous la table ; et voilà que, au moment où l'on va dire la prière, le poète et ses amis sont pris d'un de ces fous rires contagieux et irrésistibles, si bien que ceux des assistants qui peuvent encore marcher sortent de la salle grandement scandalisés. Vous le voyez, rien n'était sacré pour cet incorrigible gamin de Paris, pas même les tambours des sorciers, qu'il volait ; pas même les dieux des Lapons, qu'il prétendait emporter comme souvenirs de voyage ; pas même une douleur, qui, pour se manifester bizarrement, pouvait cependant être sincère. Vous

ne serez donc point surpris que Regnard ait ri si bruyamment dans son théâtre de choses essentiellement tristes, comme la démence, simulée, il est vrai, dans *les Folies amoureuses*, comme la maladie et la mort, bien réelles cette fois, dans *le Légataire universel*.

Pour revenir de Laponie en France, Regnard fit un petit crochet, et passa par la Pologne, la Turquie, la Hongrie et l'Allemagne. A peine rentré à Paris, il apprit que de Prades était mort, cette fois sans résurrection possible, et il se rendit immédiatement auprès de sa veuve. Les deux anciens amants trouvèrent sans doute qu'ils avaient beaucoup vieilli depuis deux ans, et se jouèrent *le Post-Scriptum* d'Émile Augier, car Elvire manifesta l'intention, surprenante chez une personne qui avait été au harem, de prendre le voile, et Regnard revint à Paris, seul et content ; au fond, ce dénouement le charmait :

> Des parents, des enfants, une femme, un ménage,
> Tout cela *lui* fait peur,

et il restera un célibataire obstiné.

Las cependant de sa vie vagabonde, Regnard achète une charge de trésorier au bureau des finances, devient conseiller du roi, et, dès 1682, fait bâtir. Sa maison est d'ailleurs modeste et retirée, car elle est située au milieu des petits champs, tout au bout de notre rue Richelieu ; de ses fenêtres il découvrait au premier plan les vignobles, qui s'étageaient encore sur ce qu'on appellera plus tard la haute ville, et, à l'horizon, la butte de Montmartre, qu'égayait le mouvement des ailes brunes de trente moulins; tout est bien changé là-haut, vous le voyez, car il n'y reste qu'un moulin, il ne tourne plus, et il est rouge ! La grande occupation de Regnard,

comme celle de Candide après toutes ses aventures, était de cultiver son jardin ; il faisait pousser l'oseille et la laitue, les artichauts et les champignons, sur l'emplacement du boulevard actuel des Italiens ; et il faut croire que l'air qu'on respire là est tout particulier, car il est très certain que Regnard, bien avant que le boulevard existât, avait déjà l'esprit boulevardier. Je n'en veux pour preuve que les petites pièces, pleines de malice et de vivacité, qu'il écrivit alors, en se jouant, pour la Comédie Italienne.

Mais l'été Regnard offre à ses amis une hospitalité seigneuriale dans la terre de Grillon, qu'il a acquise ; car il est devenu lieutenant des eaux et forêts, capitaine du château de Dourdan et grand bailli de la province de Hurepoix. Dans son domaine il reçoit de très hauts seigneurs, comme le marquis d'Effiat, le duc d'Enghien, petit-fils du grand Condé, le prince de Conti, et jusqu'au roi de Pologne ; il y reçoit aussi de simples gens d'esprit, comme Dufresny, Palaprat et Duché, ou de belles et aimables personnes, comme Mlles Loyson ; il y reçut même, un jour, le vertueux président Lamoignon. Que diable celui-là allait-il faire dans cette galère ?

Afin de distraire cette société nombreuse et pourtant choisie, le poète lui donnait

> Grand chère, vin délicieux,
> Belle maison, liberté tout entière,
> Bals, concerts, enfin tout ce qui peut satisfaire
> Le goût, les oreilles, les yeux ;

il lisait, le soir, à ses hôtes quelque scène nouvelle qu'il venait de rimer pour *le Distrait*, pour *Démocrite*, ou pour *les Folies amoureuses*. Et ainsi il passait une vie que les souverains lui pouvaient envier. Riche et sachant

régler sa dépense sur ses revenus, cet épicurien élégant satisfaisait avec une modération prudente ses trois passions : le jeu, l'amour, le vin ; et il disait en riant :

> Faire tout ce qu'on veut, vivre exempt de chagrin,
> Ne se rien refuser : voilà tout mon système ;
> Et de mes jours ainsi j'attraperai la fin.

Il l'attrapa plus vite qu'il ne pensait. Pris d'indigestion à Grillon, le 4 septembre 1709, il se fit apporter par son métayer la purgation que celui-ci donnait à ses bêtes malades, et il l'avala. Une médecine de cheval n'est pas une médecine de poète. C'était la première fois que Regnard manquait d'esprit ; ce fut la seule, car il en mourut. Il n'avait que cinquante-quatre ans.

Maintenant que vous connaissez l'homme, l'originalité de son caractère, la gaieté de son humeur et la fantaisie de son esprit, vous ne serez pas surpris des qualités et des défauts que vous allez rencontrer dans son œuvre si personnelle.

Regnard a écrit *les Folies amoureuses* en 1703 ; mais les comédiens attendirent, pour les représenter, le 15 février 1704. Pourquoi ? Parce que les folies du carnaval leur semblaient nécessaires pour faire accepter les folies d'une œuvre qui, par l'outrance de la bouffonnerie, rappelait la très joyeuse Comédie Italienne, depuis sept ans déjà proscrite. Ils avaient encore une autre raison.

L'usage voulait alors qu'une pièce en vers, tragédie ou comédie, eût cinq actes et composât tout le spectacle ; *l'École des Maris*, *les Plaideurs*, *Esther*, demeuraient des exceptions. Le carnaval permit à Regnard d'ajouter à sa pièce un divertissement chanté et dansé, *le Mariage de la Folie*, qui servirait d'épilogue ; puis il

écrivit un prologue pour annoncer l'épilogue, et les comédiens eurent ainsi les cinq actes réglementaires. Il est vrai que le premier et le dernier devaient perdre, avec l'actualité, presque tous leurs mérites, et l'on a grand'raison de les supprimer aujourd'hui à la représentation.

Le Mariage de la Folie, qui n'a rien de très comique, peut se résumer tout entier dans cette idée qu'au moment où finit l'âge d'aimer commence l'âge de boire ; du moins, Regnard a-t-il eu l'heureuse idée de s'y peindre lui-même au naturel sous le nom de Clitandre, dans une jolie scène dont je viens de vous citer quelques vers.

Le *Prologue* était plus piquant. Sur la scène, les acteurs, avant de s'habiller, s'entretiennent de la pièce nouvelle ; ils sont là tous : Mlle des Brosses, du Bocage, Dancourt, dont vous avez pu applaudir ici, l'an dernier, je crois, *le Chevalier à la mode*, et Mlle Beauval, la soubrette, un peu mûre déjà, puisqu'elle frise la soixantaine, mais que le public préfère à des actrices plus jeunes, parce que nulle ne sait rire comme elle ; c'est même pour ses débuts que Molière avait écrit, dans *le Bourgeois gentilhomme*, le rôle de la servante Nicole, qui tombe par terre à force de rire. Durant les longues années qu'elle et son mari ont fait ensemble partie de la troupe, également fidèle à ses devoirs de comédienne et à ses devoirs d'épouse, elle n'a jamais interrompu son service que douze jours tous les douze mois, très juste le temps de donner à Beauval, à échéance fixe, l'enfant annuel ; et pourtant cette personne, si méthodique et si ponctuelle, était animée d'un esprit de contradiction célèbre dans tout Paris. Regnard en profite ingénieusement pour faire tour à tour attaquer et dé-

fendre *les Folies amoureuses* par la même Mlle Beauval, et cet adroit artifice lui permet de justifier son dénouement, qui d'ailleurs vous paraîtra le plus logique du monde, et de montrer que, si le titre de sa pièce est trop général et promet un peu trop, il n'y a du moins dans la pièce rien qui ne réponde à ce titre.

A coup sûr, le sujet des *Folies amoureuses* n'est pas original : c'est l'éternelle histoire de la pupille enlevée par un jeune amant au vieux tuteur qui la veut épouser ; c'est la donnée dont Molière avait tiré son *École des Maris* d'abord, puis son *École des Femmes*, et La Fontaine ce délicat *Florentin*, dont vous avez pu tout récemment apprécier ici la grâce exquise ; c'est la donnée dont Beaumarchais tirera son célèbre *Barbier de Séville*, et Fabre d'Églantine une certaine *Intrigue épistolaire*, que j'espère voir reprendre un jour, à cause d'un bien amusant peintre d'histoire, qui aime mieux crever de faim que déshonorer ses pinceaux à faire le portrait, et aussi à cause du troisième acte, qui soulèverait des tempêtes de rire.

L'originalité, qui n'était point dans le sujet, Regnard l'a-t-il cherchée du moins dans la peinture des caractères et dans la conduite de l'action ? Non.

Il n'a pas su créer des types, et l'on ne dit pas un *Albert*, une *Agathe*, comme on dit un *Arnolphe* et une *Agnès*, un *Bartolo* et une *Rosine*.

Quant à l'intrigue, Regnard en avait trouvé l'idée dans *la Finta pazza* ou *la Folle supposée*, le premier opéra italien que Mazarin ait fait représenter en France. Voici, en peu de mots, l'intrigue des *Folies amoureuses*.

Pour s'évader de la maison où la tient enfermée le plus jaloux des tuteurs, la maligne et futée Agathe simule la folie. Elle revêt un habit de musicienne es-

pagnole, puis elle distribue à chacun des acteurs la partie qu'il doit chanter dans le concert qu'elle entend donner, et, au lieu d'un papier de musique, elle remet à son amant Éraste une lettre, dans laquelle elle l'invite à tout préparer pour un enlèvement. Mais Agathe sait qu'un enlèvement coûte cher, et voici que la prétendue folle reparaît, costumée en vieille plaideuse; pour soutenir un procès imaginaire, elle emprunte cent pistoles au vieil Albert lui-même, qui les lui prête sans défiance, afin de flatter sa manie. Grande est sa tristesse, quand il la voit revenir, plus folle que jamais, en uniforme de dragon (vous voyez que ce rôle à transformations a été écrit pour faire valoir le talent souple et varié d'une actrice). Agathe joue la folie furieuse, puis feint de tomber évanouie. Alors le valet d'Éraste, Crispin, qui utilise les connaissances acquises dans ses voyages (vous reconnaissez là Regnard) pour se poser en grand médecin, fait, par des formules magiques, passer dans le cerveau de son maître le démon qui troublait le cerveau d'Agathe. Éraste se démène comme un possédé, et, tandis que cet imbécile d'Albert court chercher des gouttes d'Angleterre pour les lui faire prendre, le dragon et le fou, la soubrette et le médecin prennent... la poudre d'escampette. Je ne dis point que l'intrigue ne soit pas gentille ; mais elle n'est guère compliquée, et la conduite de sa comédie n'a pas dû coûter à Regnard beaucoup d'efforts, ni lui causer de grandes migraines.

L'originalité des *Folies amoureuses*, ce qui fait qu'elles ne ressemblent ni à *l'École des Maris*, ni à *l'École des Femmes*, ni au *Florentin*, ni au *Barbier de Séville*, ni à *l'Intrigue épistolaire*, c'est le style, c'est la gaîté, c'est l'esprit du dialogue. C'est cela, et cela seulement, qui

faisait dire à Boileau de tout le théâtre de Regnard qu'il n'était pas « médiocrement plaisant ».

Car l'auteur de *l'Art poétique*, avec son honnêteté intransigeante et son jugement si sûr, avait bien reconnu tout ce qui manquait aux pièces de ce bon vivant qui lui avait, en gage de réconciliation, dédié ses *Ménechmes*. Il savait qu'elles ne répondaient qu'à demi à la devise de la comédie : « Elle rit, et, en riant, corrige les mœurs » ; car, si les farces de Regnard sont toutes fort joyeuses, aucune ne saurait assurément passer pour une école de bonnes mœurs. Quel vilain monde de grandes dames équivoques et de chevaliers qui ressemblent à des chevaliers d'industrie, de jeunes filles inquiétantes et d'amants sans idéal, de soubrettes effrontées et de valets fripons ! Tous ces gens-là ont le cynisme, encore mitigé de politesse, de la société du Temple, mais s'acheminent tout droit au cynisme, que rien ne mitigera plus, de la régence. Je sais bien que Regnard a peint ce qu'il avait devant lui, et qu'on ne saurait, à ce point de vue, le rendre responsable de l'immoralité de ses personnages ; mais cette immoralité, il n'était point obligé de l'approuver et de s'en amuser ; or, fait-il jamais autre chose, notamment dans *le Légataire universel*, où l'escroquerie adroite est proposée par lui à notre admiration, et où il force les plus moroses à rire d'un faux testament fabriqué par le personnage sympathique avec l'aide de son digne valet ? La scène serait insoutenable sans l'énormité même de la bouffonnerie, si nous ne sentions pas qu'il y a dans tout cela une part de fiction cocasse et folle, que nous avons affaire moins à des personnages réels, à des hommes, qu'à des fantoches, à des marionnettes, dont le poète fait mouvoir les fils, et que, par suite,

leurs filouteries les plus énormes ne sauraient pas plus tirer à conséquence que les coups de bâton donnés par Polichinelle au commissaire. Regnard est un amuseur ; ce n'est pas un moraliste.

D'où l'absence de caractères dans son théâtre. Son œil moqueur excelle à saisir du premier regard les déformations physiques et les ridicules extérieurs ; mais il n'est pas assez puissant pour pénétrer au fond des cœurs et des âmes. Regnard n'est pas un observateur, un philosophe, comme Molière, dont le nom est fâcheusement pour lui rapproché du sien sur l'affiche d'aujourd'hui. C'est assurément une des moindres esquisses de Molière que *le Médecin malgré lui* ; et pourtant quelle merveille que cette exposition, qui se fait par une querelle de Martine avec son ivrogne de mari et par l'intervention maladroite du voisin Robert, s'avisant sottement de mettre le doigt entre l'arbre et l'écorce ! En ces trois courtes scènes le contemplateur Molière nous donne plus à réfléchir que le joyeux Regnard dans son théâtre entier ; il lui a suffi de cent répliques pour faire un tableau de mœurs populaires d'un réalisme saisissant, et, en même temps, il a dessiné là, d'un crayon sûr, trois caractères ; tandis que je n'en vois qu'un seul dans tout l'œuvre de Regnard, celui du joueur, et nous savons que le joueur, c'était Regnard lui-même. Mais aussi Molière est Molière, c'est-à-dire le plus grand anatomiste du cœur humain qui ait jamais été, et certes, en donnant à Regnard la première place après lui, Boileau et ensuite le XVIIIe siècle entendaient bien laisser entre eux un très long intervalle.

Cet intervalle a été rempli depuis. Qu'il me soit donc permis de m'étonner, lorsque j'entends encore appeler

Regnard le premier de nos comiques après Molière, alors qu'on pourrait, à la rigueur, exposer l'évolution de notre théâtre comique sans même prononcer le nom de Regnard, tandis qu'il faudrait dans cette exposition réserver une place considérable à Beaumarchais, à ce hardi remueur d'idées qui s'appelait Alexandre Dumas, et à ce généreux et grand Émile Augier, au talent si loyal et si sain, acclamé ici en 1844 avec sa première œuvre, *la Ciguë*, acclamé ici avant-hier avec sa dernière œuvre, *les Fourchambault*, et auquel, en vérité, je regrette qu'on ait dressé devant l'Odéon un bien petit buste, alors que nous voyons d'assez petits hommes avoir de bien grandes statues.

Les visées de Regnard étaient beaucoup moins hautes que les leurs : il n'a voulu que faire rire ; mais je reconnais volontiers qu'il y a réussi comme personne. Ses comédies sont emportées dans un tourbillon de gaieté, qui ne laisse pas aux spectateurs le loisir de se reconnaître et de se reprendre. Si aucun de ses personnages n'est demeuré comme type, beaucoup de ses vers ont fait proverbe par la justesse du trait et par le bonheur de l'expression. C'est que Regnard est toujours en scène à côté de ses personnages, et, courant de l'un à l'autre, leur souffle infatigablement à tous son esprit, un esprit fantaisiste et prime-sautier, mais très net et très clair, qui parle la plus française et la plus gauloise des langues, la langue de Paris. Regnard a véritablement dans son langage une imagination prodigieuse : les mots, les tours plaisants des autres, il les emprunte sans scrupule ; mais il sait les frapper à son effigie et les faire définitivement siens. Son dialogue est un feu d'artifice ininterrompu, mais varié. Tantôt part comme une fusée un mot imprévu et burlesque, un mot

à la Scarron, qui provoque inévitablement le rire, sans qu'on se rende même compte pourquoi, comme le chatouillement ; à Ménechme furieux, qui veut couper le nez à l'un de ses créanciers, son valet répond flegmatiquement :

Que feriez-vous, Monsieur, du nez d'un marguillier ?

Tantôt c'est un couplet bouffon, d'une ampleur presque lyrique, écrit tout entier, comme certains morceaux de Victor Hugo, en vue de préparer l'effet du vers final :

L'on m'envoya chercher, un de ces jours passés,
Pour détremper un peu l'humeur mélancolique
D'un homme dès longtemps au lit paralytique ;
Dès que j'eus mis en chant un certain rigodon,
Trois sages médecins venus dans la maison,
La garde, le malade, un vieil apothicaire
Qui venait d'exercer son grave ministère,
Sans respect du métier, se prenant par la main,
Se mirent à danser jusques au lendemain.

Ne semble-t-il pas, à de tels couplets, que Regnard se soit grisé lui-même de sa propre gaieté, fraîche et piquante, pétillante et légère comme la mousse du champagne ? Et cette comparaison nous fait même comprendre pourquoi, malgré tout ce qui lui manque, nous aimons tant Regnard : si d'autres vins sont plus forts et plus chauds, le champagne est le vrai vin de France.

LA VIE LITTÉRAIRE A PARIS

EN 1793 (1)

1793, l'année sombre, l'année vraiment terrible ! Partout, au sud, au nord, à l'est, à l'ouest, la France doit faire face à l'Europe entière coalisée contre elle par la mort de Louis XVI. Elle y réussit, malgré la défection de Dumouriez, par des prodiges d'héroïsme. Le glorieux siège de Lille, où l'on avait vu des femmes, debout sur les remparts, passer les boulets aux canonniers, a montré au Comité de Salut public tout ce qu'il était en droit d'attendre de la nation, et il a lancé cette déclaration, d'une beauté vraiment romaine : « Tous les âges sont appelés par la patrie à défendre la liberté ; les jeunes gens combattront ; les hommes mariés forgeront les armes ; les femmes feront les habits et les tentes des soldats ; les enfants mettront le vieux linge en charpie, et les vieillards se feront porter sur les places publiques pour enflammer tous les courages. » Ces volontaires, ces soldats improvisés, ces tailleurs et ces savetiers, se sont mis en marche au cri de : « Vive la Nation ! » et, électrisés par les accents de cette *Mar-*

(1) *Conférence faite à l'Odéon.*

seillaise, qui, dit Klopstock, a tué plus de cinquante mille Allemands, ils ont fait voir au monde étonné ce que peut l'irrésistible ardeur du patriotisme, combattant pour le sol natal, en partie formé de la sainte poussière des aïeux. En quatre mois, grâce à celui qu'on a pu appeler « l'organisateur de la victoire », la France a refoulé presque partout l'ennemi au delà de ses frontières violées et profanées : l'épée haute, Jourdan, Hoche, Pichegru, couvrent le nord et l'est ; Marceau et Kléber achèvent d'écraser les insurrections de Vendée, et là-bas, sur la côte d'azur, la prise de Toulon est comme le premier chant de la merveilleuse épopée du jeune général Bonaparte.

Et cependant à Paris, où l'on attend fiévreusement les nouvelles des armées, la Terreur règne, le bonnet rouge au front et les bras tachés de sang. La machine inventée par le philanthrope Guillotin fonctionne avec une régularité implacable à la Porte Saint-Antoine, au rond-point de la barrière du Trône, sur la place Louis XV, aujourd'hui place de la Concorde ; elle abat indifféremment des têtes grises et des têtes blondes ; chaque jour, des hommes, des femmes, des enfants, des coupables, des suspects, des innocents, sont conduits à l'échafaud sur les charrettes scélérates, tandis que, vêtues d'un jupon et d'une veste, armées d'une pique ou d'un fusil, les Tricoteuses de la comédienne Rose Lacombe, les Furies de la guillotine, dansant la *Carmagnole* et chantant le *Ça ira*, accompagnent « la messe rouge ». Tour à tour trébuchent sur les marches sanglantes, par où l'on monte à la mort, Charlotte Corday, l'ange de l'assassinat, la reine de France, qu'a discréditée l'affaire du collier, et Mme Elisabeth, dont la prière suprême est pour ses bourreaux, et Manon Roland, dont le dernier salut

est pour la statue de la Liberté; et combien d'autres après elles! Qui parmi vous, Mesdames, en lisant le récit de ces affreuses journées, ne se demande avec un frisson ce que pouvait bien être alors la vie à Paris ?

Elle était beaucoup moins horrible que vous ne le pensez. On s'accoutume à tout : le chirurgien à trancher dans la chair vive, l'infirmière à panser des plaies nauséabondes, le condamné à l'idée de la mort. Presque rien n'était changé, en apparence du moins, dans la vie parisienne. Pendant que la guillotine repue faisait sa digestion, les Tricoteuses, après avoir écumé le pot et versé la soupe à leur homme, après avoir décrassé et mouché leurs mioches — on est propre, n'est-ce pas ? — s'en allaient au Théâtre de la Nation, au Vaudeville ou chez la Montansier. Et sans doute elles applaudissaient à tout rompre les tirades révolutionnaires dans des pièces politiques comme *le Ci-devant noble* et *le Passé, le Présent, l'Avenir* ; elles ne se lassaient pas d'injurier et de railler les prêtres et les religieuses dans *les Rigueurs du cloître*, *le Petit Sacristain*, et cette délicieuse comédie à ariettes des *Visitandines*, dont le succès n'est pas épuisé au bout d'un siècle ; mais ce qu'elles préféraient encore, voyez-vous, c'étaient les pièces « sensibles », dans le goût des romans qu'elles dévoraient : *le Nouveau Voyage sentimental*, *l'Amitié dangereuse*, *Ursule et Sophie*. Cette même Aspasie, qui, dans la salle de la Convention, trépignera sur le corps du député Ferraud tandis que ses compagnes seront en train de le décapiter, s'était peut-être, un mois auparavant, attendrie sans mesure à quelque comédie sentimentale, comme *l'Incertitude maternelle* de Cailleau, où, par suite d'une confusion de nouveau-nés au berceau, une mère infortunée ne peut plus reconnaître sa progéniture ; peut-

être même avait-elle versé des larmes d'admiration aux couplets héroïques de quelque tragédie vertueuse.

Car, chose curieuse, la tourmente révolutionnaire avait renversé la vieille société avec ses lois, ses mœurs et ses usages, mais elle avait laissé debout sa littérature vermoulue. Il n'y avait pas eu de 89 pour les lettres françaises. On avait bien pris la Bastille et coupé le cou à Louis XVI, mais on vénérait encore Boileau, et l'on apprenait toujours *l'Art poétique*; on avait refait la Constitution, mais nul n'aurait osé porter une main sacrilège sur les trois unités. Ces révolutionnaires furent, en littérature, les plus timorés des classiques.

Ils étaient tous disciples de Rousseau, et, dans bien des directions, ils sont allés plus loin que leur maître; car c'est en poussant jusqu'aux limites extrêmes les doctrines philosophiques du *Contrat social* qu'ils sont arrivés à la politique absolutiste de la Convention, et ils ont transformé le sentiment qui animait toutes les œuvres de Rousseau en une sensiblerie voisine du ridicule. Mais ils ont reculé, pris de crainte, devant l'éclat nouveau de sa langue, devant l'originalité pittoresque de son verbe ; tout en exagérant ses idées et ses défauts, ils sont restés fidèles aux élégances littéraires de l'ancien régime, à l'insipide périphrase et à la friperie mythologique; de sorte que le contraste est bien étrange souvent entre l'idée qu'évoque en nous le seul nom des poètes de la Terreur et le ton sentimental et les grâces vieillottes de leurs œuvres.

Vous le savez, pour Rousseau — et ce paradoxe est la base chancelante de toutes ses doctrines — l'homme est né bon, et c'est la société qui le corrompt ; l'idéal serait donc le retour à l'état de nature ; mais il est impossible de réaliser cet idéal, et l'homme ne saurait

plus aujourd'hui marcher à quatre pattes ; il faut du moins fuir les grands centres et chercher à la campagne la vertu et le bonheur. Dans la littérature d'alors l'homme des champs a toutes les qualités, comme, dans le roman réaliste, il aura tous les vices ; et celui qui devait être le terrible dictateur de la Convention, Maximilien Robespierre, s'est plu à célébrer les louanges de l'homme champêtre en des vers qui arrachaient à l'un de ses rivaux un cri d'enthousiasme portant bien sa date :

Ce jeune émule d'Amphion
Attendrirait une panthère.

Voilà pourquoi l'un des poètes les plus applaudis de l'époque, Demoustier, afin de corriger Alceste de sa misanthropie, n'imagine rien de mieux que de l'envoyer à la campagne.

Demoustier est aussi l'auteur de l'ouvrage le plus sensible que l'amour de la vertu, inséparable de l'amour de la nature, ait pu inspirer à un disciple de Rousseau. C'est un petit opéra en un acte, qui fut mis en musique par Gaveaux. Il était tiré d'un poème de Gessner, « le Théocrite de l'Helvétie ».

Le titre en est déjà très suggestif : *l'Amour filial* ; mais combien l'est davantage encore le sous-titre : *l'Amour filial ou la Jambe de bois* !

Le lieu de la scène est en Suisse, naturellement. Car vous n'ignorez pas que les montagnards, sans doute parce qu'ils vivent plus isolés, sont beaucoup plus vertueux que les gens de la plaine ; et même les montagnards Suisses sont encore plus vertueux que les montagnards Écossais : c'est une question d'altitude.

La scène d'exposition n'est assurément point banale.

Au lever du rideau, on voyait endormi sous un arbre l'acteur Valière, représentant Armand, vieux guerrier en retraite, tandis que le compositeur Gaveaux, qui chantait lui-même le rôle du jeune Félix, le plus sensible des fils, le contemplait avec attendrissement : « Il dort encore. Que son sommeil est paisible ! Mon père, tu souris ! Peut-être tu songes à moi ; ou plutôt tu médites quelque bonne action ; ainsi l'honnête homme jouit, même en songe, et du bien qu'il a fait, et du bien qu'il veut faire. Comme la joie anime son front serein ! Comme le zéphire caresse ses cheveux blancs ! Je vais les couronner de fleurs. En s'éveillant, il les sentira sur son front ; je sourirai, il s'attendrira, et nous nous embrasserons. » Vous riez, Messieurs; ils pleuraient, les spectateurs de 1793 !

A ce monologue extraordinaire de Félix succédait une romance, qui ne l'était pas moins :

« *Il chante en cueillant des fleurs et formant une couronne* :

1

Jeunes amants, cueillez des fleurs
Pour le sein de votre bergère.
L'amour, par de tendres faveurs,
Vous en promet le doux salaire.
Plein d'un espoir encor plus doux,
Dès que le soleil nous éclaire,
Je cueille des fleurs, comme vous,
Pour parer le front de mon père.

(*Il le couronne.*)

2

Votre main, au bord des ruisseaux,
Prépare des lits de fougère ;
Vous arrondissez des berceaux
Pour servir d'asile au mystère.

Comme vous, de ces arbrisseaux
Je courbe la tige légère,
(*Il forme un berceau sur la tête du vieillard.*)
Et de leurs flexibles rameaux
J'ombrage le front de mon père.

3

En accourant à son réveil,
Vous tremblez : que va-t-elle dire ?
En sortant des bras du sommeil,
Mon père, tu vas me sourire.
(*Armand se réveille, aperçoit son fils, et lui tend les bras.*)
Vous lui ravissez quelquefois
Un baiser, qu'ignore sa mère.
Moi, chaque matin, je reçois
Le premier baiser de mon père. »

(*Il l'embrasse.*)

Armand, très ému, explique à son fils qu'il ne peut cependant pas toujours se contenter d'aimer son père, et qu'il doit prendre femme. Et justement voici qu'arrive Louise, représentée par la citoyenne Scio. Elle est à la recherche de Germon, son père, un autre vieux guerrier, très reconnaissable à son signalement, car il a une jambe de bois. Une amusante image coloriée de L. Rousseau nous montre Juliet dans ce rôle. La scène où se retrouvent le tendre père et la tendre fille est émouvante à faire pleurer non plus une panthère sensible, mais toute une ménagerie. L'homme à la jambe de bois est en bas, près de la rampe, et Louise apparaît au fond sur un praticable, tout essoufflée. Elle crie :

« Avez-vous vu mon père ?

FÉLIX, *le lui montrant de loin.*

Le voici !

GERMON *et* ARMAND, *la voyant paraître.*

La voici !

(*Germon, soutenu par Armand, court vers sa fille, et trébuche à chaque pas ; Louise se précipite vers son père, et tombe à plusieurs reprises ; Félix la porte jusque dans ses bras.*)

ARMAND, *montrant ce tableau à Félix.*

Comme ils sont heureux, mon ami ! »

Mais il est un bonheur encore plus grand pour Germon que d'avoir retrouvé sa chère fille. Je ne vous donne pas à deviner quel il peut être ; car il faudrait, pour le trouver, que vous fussiez des montagnards Suisses de la fin du XVIIIe siècle. J'aime autant donc vous le dire tout de suite : c'est d'avoir une jambe de bois ! Parfaitement. Car, si Germon a perdu sa jambe, c'est en combattant pour délivrer un ami : aussi sa jambe de bois est-elle pour lui « une source de jouissances continuelles », car il ne peut faire un pas sans se rappeler qu'il a sauvé son concitoyen et son ami ! Ne voilà-t-il pas qui est admirable ? C'est le dernier effort de la sensibilité.

Mais je me voudrais mal de mort de ne pas vous citer encore le couplet final, dans lequel l'auteur nous fait connaître l'idée mère de ce touchant poème :

Ne cherchez point d'esprit dans cet ouvrage...

(Jamais vérité ne fut plus incontestable.)

Ne cherchez point d'esprit dans cet ouvrage :
Il n'est dicté que par le sentiment.
Pour en pratiquer la morale,
Embrassez vos parents ce soir,
Et par amour remplissez le devoir
De la piété filiale.

Le succès prodigieux de *la Jambe de bois* (car cette idylle sentimentale n'a été imprimée qu'après la cent quatrième représentation), n'éclaire-t-il pas d'un jour très vif l'âme de l'époque ? Ne nous fait-il pas comprendre par quelle illusion généreuse presque tous acceptèrent aussitôt comme une marque de fraternité le tutoiement républicain ? Ne nous explique-t-il pas le caractère idyllique des réjouissances révolutionnaires ? La représentation de l'opéra de Demoustier n'aurait-elle pas été le complément naturel de la grande fête célébrée à Bourges le 10 août 1793, et dont M. Félix Rocquain a récemment publié le très curieux et très amusant programme ? « Le président puisera de l'eau dans la fontaine de la Régénération, décorée de fleurs et de feuillage, et, de sa tribune, il arrosera la terre tout autour par forme de libation, en disant à voix haute : « Je te purifie, terre souillée par seize siècles de servitude ; sois à jamais le sol de la liberté. » Ensuite, prenant une coupe remplie de cette eau salutaire, il en boira le premier, et la même coupe passera successivement aux électeurs, qui en boiront chacun à leur tour une gorgée ; et chaque fois qu'un électeur aura bu, il sera fait un roulement de tambours. Après que tous les électeurs auront bu, le président dira : « Citoyens, vos représentants, en buvant à la même coupe, vous ont annoncé que nous sommes tous frères ; donnez aussi, par vous-mêmes, un signe non moins expressif de cette civique union : que chacun de vous donne à ses voisins le baiser fraternel ; ce qui sera exécuté entre *voisins* seulement. Le président en donnera l'exemple. Pendant ces embrassements, les musiques joueront l'air chéri : « *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille* ? » Pour clore la fête, on dansera. « La verdure et l'ombrage vous

offrent, à cet effet, un emplacement simple et républicain. »

En tête du livret de *l'Amour filial* Demoustier a placé cette épigraphe :

> Le tendre fils est toujours bon époux ;
> La tendre fille est toujours bonne mère.

Et, de fait, l'amour maternel n'est pas moins en honneur que l'amour filial à cette époque sentimentale et vertueuse. Là encore elle est tout imprégnée des théories de Rousseau, qui ne s'est pas contenté de donner dans l'*Émile* d'excellents préceptes pour mal élever les enfants — comment eût-il pu s'y connaître, lui, qui, dès leur naissance, avait porté les siens aux hospices ? — mais qui, prodiguant aux jeunes mères des conseils sur la manière de coucher, de bercer, de laver les nouveau-nés, avait eu du moins l'heureuse inspiration de mettre à la mode la maternité. Les mamans ne se montraient plus nulle part sans leurs poupons. Plus de nourrice, plus de remplaçante ; c'était la mère qui donnait fièrement le sein à son fils, même au théâtre, sur le devant de la loge, tandis que le contralto chantait son grand air ou que le ténor soupirait sa romance ; le bébé repu était remis dans son berceau, près de ses parents. Il lui arrivait bien parfois de désespérément piailler ; mais voyez le contraste : tandis que, à notre époque, dont on vante pourtant les mœurs si douces, il se trouve le plus souvent, en pareil cas, un spectateur farouche pour crier : « Asseyez-vous dessus ! » en ces temps, cependant sanguinaires, les âmes sensibles supportaient sans se plaindre que le concert réglé par les hommes fût interrompu par la voix touchante de la nature. Et ce fut une des pièces les plus goûtées de

l'*Almanach des Muses*, en 1793, que la poésie de M. Lefèvre intitulée : *le Naufrage de Thérèse en allant voir son fils en nourrice*, un titre qui suffirait aujourd'hui à rendre un poème ridicule. Celui-ci se termine par le plus galant des madrigaux :

O toi, fier Océan, si, téméraire encore,
Thérèse sur tes flots expose ses appas,
Plaine mouvante, n'ouvre pas
Un abîme qui la dévore.
Engloutis, si tu veux, ces flottants arsenaux
Qui de ton vaste sein font un champ de carnage,
Ces écumeurs, qui vont souiller tes eaux
D'un sanguinaire brigandage,
Et des bords africains ces avides fléaux,
Ces hommes désastreux, dont l'industrie avare
Fait de l'espèce humaine un commerce barbare.
Mais une femme, élément redouté,
Doit-elle craindre un tel naufrage ?
Si de Paphos l'aimable déité,
Née au sein de tes flots, les parcourt sans orage,
Tu dois aussi respecter la beauté
Qui te reproduit son image.

Il est bien curieux à feuilleter, cet *Almanach des Muses* de 1793.

Il s'ouvre par l'*Hymne des Marseillais* du « citoyen (1) Rougez, officier du génie ». Mais, *la Marseillaise* mise à part, et aussi un conte assez plaisant de James destiné à peindre la férocité de l'égoïsme anglais, presque rien ne trahit dans ce volume les préoccupations de l'heure présente. Paraissant ignorer que le sang coule glorieusement à la frontière et honteusement sur la place Louis XV, les poètes spirituels, badins et galants de

(1) A la *Table des Matières* on lit cette note : « On ne s'est point servi de cette dénomination (*citoyen*) dans le cours du volume, parce que l'impression en était commencée avant que cet usage fût généralement établi. »

l'époque précédente continuent à gazouiller des vers d'amour, à fredonner des couplets bachiques, ou même à traduire avec sérénité des fragments d'Horace, de Virgile et d'Ovide : Florian publie une fable et une romance; Boufflers donne un conte sur deux rimes : *le Cheval et la Fille* ; Despaze tourne un madrigal à une jolie femme en lui envoyant un « destructeur de choux », entendez « un lièvre ». Ce sont, en somme, les madrigaux qui dominent. Qui donc s'y serait attendu ?

Et cependant tous ces hommes de la Terreur ont eu dans leur vie au moins une heure où leur férocité s'est fondue au sourire d'une femme ; devant une jeune fille ces géants sont devenus des enfants. Tous sur leur habit éclaboussé de sang ont un jour piqué la fleurette du sentiment, et leur cœur, un instant attendri, a gardé avec reconnaissance la fleurette du souvenir. Ils ont connu les heures d'émotion douce, où le bonheur rend bon, Collot d'Herbois, le sinistre comédien, qui organisa la Terreur à Lyon et fut un des meilleurs pourvoyeurs de l'échafaud, et ce Barère, dont la devise était : « Il n'y a que les morts qui ne reviennent pas », et qu'on a surnommé « l'Anacréon de la guillotine ». Et quel est celui-ci ?

Si l'on rencontre
Un homme, les bras nus, le bonnet rouge au front,
Sabres et pistolets pendus au ceinturon ;
Si cet homme applaudit, pendant que l'on égorge
Les malheureux vaincus dont la prison regorge ;
S'il excite au travail les assassins lassés,
Qui laissaient choir enfin leurs couteaux émoussés ;
Si, tous les prisonniers hachés membre par membre,
Il serre dans ses bras les héros de Septembre :
C'est Marat.

Eh bien ! celui dont Ponsard a pu tracer un tel por-

trait, celui que Charlotte Corday appelait « le monstre », Marat, n'avait-il pas écrit, à la veille de la Révolution, un idyllique *Roman de cœur* ? Et n'a-t-il pas rimé ce quatrain pour Mme d'André de Neufchâtel ?

Les Grâces ont moins de fraîcheur;
Vénus a moins de charmes ;
L'Amour même, toujours vainqueur,
Doit vous rendre les armes.

J'accorde que ce madrigal est médiocre; mais il a pourtant son prix, car c'est peut-être la seule fois qu'un tendre sourire ait adouci les lèvres de Marat.

L'organisateur de la victoire, le chef de bataillon Lazare Carnot, dont l'empereur devait faire un général, ne fut pas, lui, poète accidentellement et une seule fois en sa vie. Il a souvent, comme on disait alors, mêlé le myrte au laurier, et il nous a laissé, outre un *Don Quichotte*, poème héroïque en six chants, un assez grand nombre d'opuscules poétiques. La poésie le délassait des études mathématiques ou des affaires de l'État, et il tournait volontiers un couplet de chanson sur cette même feuille où il venait de tracer des formules algébriques ou des plans de fortifications. Étant un délassement, la poésie de Lazare Carnot est surtout légère, comme l'indique l'*Invocation* placée en tête du recueil :

Venez, Bacchus, Amours, illusions légères,
Du rêve de la vie embellir les tableaux ;
Venez réaliser des biens imaginaires,
Et sur des maux réels étendre vos bandeaux.

S'il lui est arrivé de mettre en quatrains les *Pensées de Job* et en romance l'histoire de Jeanne d'Arc, Carnot s'est plu surtout à rimer des pastorales ou bien à chanter

l'Amour et Bacchus. De ses idylles je ne vous parlerai point, par respect pour cette grande mémoire, car peut-être ririez-vous des inquiétudes de la tendre Émilie attendant son berger :

> O bonheur ! C'est Joseph qui vient par la bruyère.....
> Son Azor l'accompagne et déjà m'aperçoit.
> Bon chien ! fidèle Azor ! il devine ma peine!

Mais la chanson de Lazare Carnot n'est point sans mérites. Elle est, généralement, vive et alerte, qu'elle glose sur le mariage et sur le célibat, ou qu'elle célèbre les vertus de nos vins français ; parfois il s'y glisse une pointe de sentiment, quand elle nous peint la brièveté des joies humaines, ou qu'elle nous montre une des choses les plus charmantes qui soient au monde : une bonne grand'mère toute souriante sous ses cheveux blancs ; mais toujours elle conserve cette mesure discrète dans la malice et dans l'émotion, qui caractérise encore le goût français.

Une fois pourtant, la Muse de Carnot s'émancipa et fut gaillarde. On trouve dans les *Opuscules poétiques* du général une pièce intitulée : *Jamais et Pourtant*, *ou Conversation que j'eus l'autre jour avec Madame Gertrude.* Ce titre bizarre s'explique par ce fait que les mots *jamais* et *pourtant* sont répétés au commencement du 3e et du 5e vers de chaque strophe, produisant ainsi un effet comique, qui grandit de strophe en strophe par la répétition même. Mais l'adresse des repos et l'agencement ingénieux des rimes ne sont que les moindres mérites de ce petit dialogue ; les deux caractères du capitaine gouailleur et de la prude Gertrude y sont si bien peints au naturel, et la conclusion est si imprévue et si piquante, que la chanson de Lazare Carnot

ne paraîtrait pas déplacée dans le recueil de Béranger ou dans celui de Nadaud :

Dites-moi, Madame Gertrude :
Eûtes-vous jadis quelque amant ?
— *Jamais*, me répondit la prude :
Aimer est un crime trop grand.
Pourtant on n'était pas de glace.
Lindor a voulu m'en conter ;
Lindor avait beaucoup de grâce ;
J'eus peine à ne pas l'écouter.

Dites-moi, Madame Gertrude :
N'a-t-il jamais su vous toucher ?
— *Jamais*, me répondit la prude :
J'appréhendais trop de pécher.
Pourtant, m'ayant, un jour de fête,
Demandé par grâce un baiser,
Séduite par son air honnête,
Je ne sus pas le refuser.

Dites-moi, Madame Gertrude :
Ne succombâtes-vous jamais ?
— *Jamais*, me répondit la prude :
Dieu sait la peur que j'en avais.
Pourtant, certain soir de carême,
Je l'appelai pour le prêcher ;
Mais il prêcha si bien lui-même
Qu'il me fit, je crois, trébucher.

Dites-moi, Madame Gertrude :
Avez-vous trébuché souvent ?
— *Jamais*, me répondit la prude,
Sinon dans ce fatal instant.
Pourtant, au bout de la journée,
Quand j'allais au bois sommeiller,
J'étais souvent tout étonnée
Que Lindor vînt m'y réveiller.

Dites-moi, Madame Gertrude :
Trébucheriez-vous bien encor ?
— *Jamais*, me répondit la prude ;
J'aimerais cent fois mieux la mort.

Pourtant, à quelque complaisance
S'il fallait, pour vous, consentir,
Je tâcherais, avec décence,
De contenter votre désir.

Dites-moi, Madame Gertrude :
Du ciel est-ce là le chemin ?
— *Jamais*, me répondit la prude,
Je n'en connus de plus certain.
— Ah ! votre bonté me pénètre,
Répondis-je à ce propos-là ;
Pourtant, si vous daignez permettre,
Je me sauverai sans cela.

Mais, me direz-vous, si les membres du Comité de Salut public occupaient leurs loisirs à rimer des chansons plutôt gaies, il n'en était pas de même sans doute des nombreux prisonniers qu'ils avaient entassés à l'Abbaye, à la Conciergerie, aux Madelonnettes ; et vous songez aux stances très célèbres d'André Chénier sur *la Jeune Captive*, et à ces admirables *Iambes*, qu'il faisait sortir de la prison dissimulés dans son linge sale.

Mon Dieu, je vous accorde que tout d'abord l'impression était pénible, et, dans ses *Mémoires*, le comte Jacques-Claude Beugnot a fait une description qui donne le frisson d'une première nuit passée à l'infirmerie de la Conciergerie, si infecte et si dégoûtante que la moisissure des dalles du pavé souillait les chaussures. Tandis que le cauchemar de l'échafaud arrache au sommeil agité de ses voisins des cris d'épouvante, le vers de Colardeau lui revient en mémoire :

Que la nuit paraît longue à la douleur qui veille !

et il écrit d'une main tremblante : « Vous qui n'avez pas passé une nuit là, au milieu de cet assemblage d'horreurs, vous n'avez encore rien éprouvé, rien souffert au monde. »

Mais on se reprenait vite ; on avait tôt fait de se familiariser avec la mort inévitable et qui apparaissait à la plupart comme une délivrance. L'unique souci qui demeurait était de bien mourir. Presque tous le surent.

Nous admirons dans notre grand Corneille la sublime résignation du martyr Polyeucte cédant à Sévère sa jeune épouse tendrement aimée. Est-elle beaucoup moins belle que la scène de Corneille, j'entends comme sentiments, la romance que Nicolas Roland de Montjourdain, ancien employé à la régie du domaine et chef de bataillon à la section de Saint-Lazare, a composée dans un cachot de la Conciergerie, sur l'air, ironiquement choisi, de :

C'est aujourd'hui mon jour de barbe (1) ?

L'heure avance où je vais mourir ;
L'heure sonne, et la mort m'appelle ;
Je n'ai point un lâche désir ;
Je ne fuirai point devant elle ;
Je meurs plein de foi, plein d'honneur ;
Mais je laisse ma douce amie
Dans le veuvage et la douleur :
Ah ! je dois regretter la vie.

Demain mes yeux inanimés
Ne s'ouvriront plus sur tes charmes ;
Tes beaux yeux à l'amour fermés
Demain seront noyés de larmes.
La mort glacera cette main
Qui m'unit à ma douce amie ;
Je ne vivrai plus sur ton sein :
Ah ! je dois regretter la vie.

Si dix ans j'ai fait ton bonheur,
Garde de briser mon ouvrage ;
Donne un moment à la douleur ;
Consacre au plaisir ton bel âge.

(1) Elle a été chantée dans tout Paris sur l'air du vaudeville de *la Soirée orageuse.*

Qu'un heureux époux, à son tour,
Vienne rendre à ma douce amie
Des jours de paix, des nuits d'amour :
Je ne regrette plus la vie (1).

Je revolerai près de toi
Des lieux où la vertu sommeille ;
Je ferai marcher devant moi
Un songe heureux qui te réveille.
Ah ! puisse encor la volupté
Ramener à ma douce amie
L'amour au sein de la beauté !
Je ne regrette plus la vie.

Si le coup qui m'attend demain
N'enlève pas ma tendre mère ;
Si l'âge, l'ennui, le chagrin,
N'accablent point mon triste père :
Ne les fuis point dans ta douleur ;
Reste à leur sort toujours unie ;
Qu'ils me retrouvent dans ton cœur:
Ils aimeront encor la vie.

Montjourdain est jugé et, naturellement, condamné. Il était accusé d'avoir favorisé la fuite de Varennes et crié : « Vive le roi ! » le 20 juin. Il s'était trouvé d'ailleurs un témoin pour déclarer qu'il l'avait vu souvent ramasser les ballons que laissait tomber « le louveteau », c'est-à-dire le petit dauphin ! Aussitôt l'arrêt prononcé, le condamné ajoute à sa romance trois couplets, que je trouve tout simplement admirables de courage sans forfanterie, de mélancolie virile, de gaieté attendrie, d'amour pour cette patrie qui va le tuer :

Je vais vous quitter pour jamais
Adieu, plaisirs, joyeuse vie,
Propos libertins et vin frais,
Qu'avec quelque peine j'oublie !

(1) Il est triste de dire que Mme de Montjourdain suivit ce conseil, et se remaria quelques mois après la mort de son mari.

Mais j'ai mon passeport : demain
Je prends la voiture publique,
Et vais porter mon front serein
Sous la faux de la République.

Mes tristes et chers compagnons,
Ne pleurez point mon infortune ;
C'est, dans le siècle où nous vivons,
Une misère trop commune.
Dans vos gaités, dans vos ébats,
Buvant, criant, faisant tempête,
Mes amis, ne m'avez-vous pas
Fait quelquefois perdre la tête ?

Quand, au milieu de tout Paris,
Par un ordre de la patrie,
On me roule à travers les ris
D'une multitude étourdie,
Qui croit que de sa liberté
Ma mort assure la conquête,
Qu'est-ce autre chose, en vérité,
Que d'aller perdre encor la tête ?

Ah ! malheureux, malheureux, le temps où les haines des partis privaient la France de Français comme ceux-là !

Ces hommes, qui, l'arrêt prononcé, pouvaient rire encore, attendaient la mort en riant. Les prisons aristocratiques étaient devenues les derniers salons. Ces grandes dames, qui avaient passé la nuit dans un cachot, sur un grabat fétide, descendaient parées dans la cour de la Conciergerie, et, fidèles à l'étiquette, y montraient encore trois costumes par jour. Elles y causaient comme aux Tuileries, et gaîment Beugnot le constate. Cette société, parquée pour l'échafaud, s'amusait à faire des bouts-rimés, qui n'étaient pas plus mauvais que ne le sont d'ordinaire les bouts-rimés ; elle rimait des énigmes :

A l'indigent quand ta main bienfaisante,
Belle Iris, offre mon premier,
Alors sur ta bouche charmante
On voit éclore mon entier.

Le mot était *souris*, et l'énigme s'achevait en madrigal. On ferait un recueil des madrigaux qui fleurirent à la Conciergerie, un volume des intrigues galantes qui s'y nouèrent à l'ombre de l'échafaud, et c'est bien à tort que l'on a taxé d'exagération, au moins dans certaines dé ses parties, l'avant-dernier livre de Renan, *l'Abbesse de Jouarre*.

Nul ne se fût douté que la mort tînt déjà sa main étendue sur toutes ces victimes, si elles n'avaient voulu jouer avec elle, de peur peut-être d'en avoir peur, si elles n'avaient imaginé un étrange jeu de société, « comparable, dit Alfred de Vigny, aux exercices des gladiateurs » ; on simulait avec des chaises l'échafaud ; puis, chacune des femmes à son tour s'essayait à y monter décemment, « sans laisser sa robe s'élever à plus de deux pouces au-dessus de la cheville du pied », et s'étudiait à « mourir avec grâce ».

Et parfois, au milieu de cet étrange exercice, des voix du dehors parvenaient jusqu'aux prisonniers, des voix rudes et mâles de volontaires qui chantaient quelque hymne patriotique en marchant à la frontière et à la victoire ; alors, le jeu funèbre interrompu, les aristocrates, fraternisant pour un moment, comme Montjourdain, avec leurs bourreaux dans l'amour commun de la France pour laquelle ils allaient tous mourir, se prenaient à faire tout bas des vœux pour ces sans-culottes, qui du moins n'étaient pas des « sans-patrie »....

Allons, enfants de la patrie,
Le jour de gloire est arrivé !...

BULWER-LYTTON

ET SON « RICHELIEU » (1)

MESDAMES, MESSIEURS,

Quand M. le directeur de l'Odéon me demanda de vous présenter dans une conférence un drame anglais, mon premier mouvement fut de répondre que je ne me sentais point là sur mon terrain et de décliner cet honneur périlleux. Mais, au nom prononcé de Bulwer-Lytton, un souvenir me revint aussitôt, qui me fit changer d'avis.

Il y a une trentaine d'années, je passais l'été sur une plage d'Angleterre, et, tout enfant, dans un pays dont je ne comprenais point la langue, je m'ennuyais prodigieusement — et plus encore que cela — quand, à la devanture d'un libraire, j'avisai sur deux ouvrages un titre français. Ah ! les chers livres, lus, relus, bientôt sus par cœur ! Le premier (je le vois encore) contenait quatre des meilleures comédies de Scribe, pour lequel j'ai conservé toujours une bienveillante indul-

(1) *Conférence faite à l'Odéon.*

gence ; le second était une traduction des *Derniers Jours de Pompéi* de Bulwer-Lytton, et de cette lecture, qui me passionna, j'ai gardé un goût très vif pour les reconstitutions historiques. Il m'a donc semblé que j'acquitterais une vieille dette de reconnaissance, si je venais aujourd'hui vous dire en quelle estime je tiens l'auteur de *Richelieu*.

Permettez-moi de vous parler un peu de Bulwer-Lytton d'abord, et de son œuvre considérable (il a laissé près de deux cents volumes), avant d'arriver à son drame, purement anecdotique, aussi facile à suivre que *le Verre d'eau* par exemple, ou *la Jeunesse de Louis XIV*, et dont je risquerais de vous rendre la représentation moins intéressante, si, par une analyse trop détaillée, je satisfaisais d'avance votre curiosité.

Sur la vie de Bulwer-Lytton je serai bref, d'abord parce qu'elle n'a rien d'extraordinaire, ensuite parce que, dans ses œuvres impersonnelles, il n'a presque rien mis de lui, de son cœur tout au moins.

Sir Edward Earle naquit le 25 mai 1805, et n'avait que deux ans lorsque mourut son père, le général Bulwer. Il fut élevé par sa mère, une grande dame, d'une sollicitude féminine et d'une intelligence virile, et c'est à elle qu'il a dû ce qu'il sut, ce qu'il fut, ce qu'il eut. Dans sa reconnaissance pour elle, il a voulu porter son nom avec celui de son père, et voilà comment vous pouvez lire sur votre programme : *Richelieu*, par Bulwer-Lytton.

A quinze ans, il lança, en le dédiant au public anglais, son premier ouvrage, un volume de vers, qui attira l'attention bienveillante de Walter Scott. Pour l'instant, c'est lord Byron que le jeune homme a pris pour modèle : c'est sur les siens que ses poèmes sont calqués,

et, pour le singer en tout — il faut bien que jeunesse se passe — il a une liaison déclarée avec une ancienne maîtresse de lord Byron, Caroline Lamb, une poétesse, qui n'a pas pu prendre plus de licences dans ses poésies qu'elle n'en a pris dans la conduite de sa vie. Elle trompa bientôt Bulwer-Lytton, comme elle avait trompé tous ses prédécesseurs, sans parler de son mari, et, pour se consoler, le jeune poète parcourut l'Europe, s'arrêtant en Allemagne, en Italie, en Belgique, surtout en France, cherchant dans des liaisons passagères à oublier l'infidèle, dont il se souvint toujours, et dont vous allez retrouver la grâce aimable et tendre dans le joli personnage de Julie.

Bientôt las de sa jeunesse aventureuse, Bulwer-Lytton crut faire une fin en épousant, à vingt-deux ans, d'ailleurs contre la volonté de sa mère, miss Rose Wheeler. Ce ne fut pas une fin. Assurément, quand il s'agit de personnages qui sont encore si près de nous, je me ferais un scrupule de coller mon oreille au mur de la vie privée ; mais comment ne pas entendre ce qu'ils ont crié sur les toits ? On a publié récemment les lettres qu'ils ont échangées avant leur mariage, et, au bas de la dernière lettre, fort tendre, du fiancé, l'épouse a écrit ces mots suggestifs, comme disent les Anglais : « Oh ! le fatal jeudi, 29 avril 1827, où j'épousai cet homme ! » Et comme elle s'en est vengée, de cet homme ! Oh ! pas du tout de la façon que vous pourriez croire, mais d'une manière exclusivement britannique : dans une élection parlementaire, on la vit assister à toutes les réunions publiques et monter sur toutes les estrades pour combattre avec une éloquence convaincue et vibrante la candidature de son mari. Je suis désolé d'avoir à dire aux apôtres du féminisme

que de si généreux efforts demeurèrent inutiles ; ils me répondront, il est vrai, que les électeurs étaient des hommes.

Bulwer-Lytton avait été élu à la Chambre des Communes, en 1831 ; il y siégea dix ans, tout en dirigeant une revue, qu'il remplissait d'études humoristiques. Réélu en 1852, il fut secrétaire d'État pour les colonies en 1858 et 1859. Orateur écouté, on l'applaudit, quand il défendit avec habileté à la tribune la politique conservatrice, comme il l'avait été alors que, dans les rangs de l'opposition, il soutenait avec chaleur les idées libérales.

Comme il a écrit durant un demi-siècle, et comme dans ce temps béni pour les auteurs tout le monde achetait des livres en Angleterre et personne n'en louait, sa fortune patrimoniale s'était considérablement accrue. Il vivait en grand et généreux seigneur dans le château de ses aïeux, fier des succès de son fils, poète de mérite et diplomate distingué, que nous avons eu récemment à Paris comme ambassadeur d'Angleterre auprès de la République Française, fier aussi de la faveur publique qui, jusqu'à la fin, s'est attachée à ses propres ouvrages. Il en achevait deux encore, quand il est mort, le 19 janvier 1873. Son talent et sa bienveillance firent de sa mort un deuil général, et la *Revue britannique* put dire que le baronnet Bulwer-Lytton descendait dans les caveaux de Westminster, « couronné du quadruple laurier de romancier, de poète, d'orateur et de critique ».

Voilà quel fut l'homme; voyons quel est son œuvre. Je ne vous parlerai — rassurez-vous — ni de ses poèmes, ni de ses essais, ni de ses discours parlementaires : ils sont trop ! Mais je dois vous parler de ses

romans, car c'est par eux qu'il a conquis la renommée et par eux que son nom restera.

Bulwer-Lytton a eu dans le roman trois manières.

D'abord il a peint le milieu dans lequel il vivait. Homme du meilleur monde, poussant le soin jusqu'au raffinement dans sa toilette, créant même la mode, puisque c'est lui, me suis-je laissé dire, qui a lancé l'habit noir (ce n'est pas celle de ses œuvres dont il a été tiré le moins d'exemplaires), il prit un malin plaisir, en 1828, à peindre dans *Pelham ou les Aventures d'un Gentilhomme* les ridicules, les préjugés et les vices de la société brillante dont il faisait partie. Il a représenté avec la vérité la plus amusante ces jolis garçons sans cervelle, qui doivent tout leur mérite à leur tailleur et à leur coiffeur, ces fats impertinents, dont l'unique étude est de marcher les épaules écartées, suivant la mode, ou de prononcer, suivant la mode, tel mot ou telle syllabe, qui lorgnent insolemment les honnêtes femmes qui passent, et déclarent bien haut qu'à un poète ils préfèrent un jockey. Le succès fut énorme ; le bruit s'en répandit jusqu'en France, où l'on copiait déjà les modes anglaises, et où les dandys avaient pris la succession des petits-maîtres, des incroyables, des merveilleux et des élégants, en attendant qu'ils cédassent eux-mêmes la place aux lions et aux petits-crevés. *Pelham* dérida jusqu'à Gustave Planche, le sévère critique de la *Revue des Deux-Mondes*, qui trouvait ce roman anglais prodigieusement spirituel, digne parfois de Lesage et de Beaumarchais. Et Louis Blanc ne se montra pas moins élogieux pour le roman de *Paul Clifford*, dans lequel Bulwer-Lytton, afin de produire un contraste, étala ensuite devant ses lecteurs les bas-fonds de la société.

Mais, grâce à Walter Scott, le roman historique avait alors la vogue ; on s'était pris de passion pour ces reconstitutions savantes des civilisations abolies, pour ces évocations prestigieuses des époques disparues. Ce splendide tableau de l'Angleterre à la fin du XIIe siècle, qui a nom *Ivanhoë*, avait excité tant d'enthousiasme que l'on disait couramment : « Ce roman est plus vrai que l'histoire ». Comme il avait fait des poèmes à la Byron, Bulwer-Lytton fit des romans à la Walter Scott. Après s'être essayé avec *Devereux*, on le vit passer avec une incomparable aisance d'une époque à une autre et d'un monde à un autre, ressusciter les derniers habitants de cette Pompéi que Joseph Bonaparte et Murat venaient de tirer de son linceul de cendres préservatrices, et faire revivre, l'un après l'autre, le républicain du moyen âge italien dans *Rienzi* (1835) et le baron féodal du moyen âge anglo-normand dans *Harold* (1848), que d'aucuns regardent comme ses chefs-d'œuvre. Ces romans ont été traduits dans presque toutes les langues de l'Europe ; ils ont tenu attentive et émue toute une génération, et ils sont encore populaires en Angleterre. Les lettrés cependant n'en font plus grand cas. Déjà Planche reprochait à Bulwer-Lytton de composer et d'écrire avec trop de hâte ses romans : il lui semblait plutôt entendre une causerie d'un grand seigneur que lire une œuvre d'un homme de lettres, et il rappelait, non sans raison, que le temps respecte seulement ce qui s'est élevé avec son concours. D'autre part, les progrès de l'archéologie et de l'histoire ont cruellement démodé les reconstitutions de Bulwer-Lytton. Un juge excellent (1), que j'ai consulté, dans l'obligation de

(1) M. Beljame, professeur de langue anglaise à la Faculté des lettres et à l'École normale supérieure.

me former en quatre semaines une opinion sur l'œuvre considérable de notre auteur, m'a conseillé, en riant, de ne pas relire ces *Derniers Jours de Pompéi*, qui ont tant charmé ma première enfance, et j'ai suivi prudemment ce conseil, entrant dans l'âge où l'on s'attriste de voir tomber les feuilles mortes des illusions.

Mais tout le monde, en revanche, s'accorde à louer sans réserve certains romans très simples et presque sans incidents, où Bulwer-Lytton, prenant une troisième manière, a groupé, avec une raillerie aimable et une émotion douce, de fines et justes observations de la vie domestique. Dans ce genre, son œuvre maîtresse est le roman des *Caxtons* (1850), qu'on a pu placer à côté des meilleures œuvres de Dickens, et qu'Amédée Pichot a traduit dans la *Revue britannique*. C'est l'histoire intime d'une famille, et la leçon qui s'en dégage est celle-ci, que le bonheur se trouve non dans la poursuite ambitieuse de la gloire ou dans la périlleuse recherche de la fortune, mais à côté de nous, dans les joies paisibles du foyer; c'est la leçon qu'un aimable poète moderne a résumée dans ce vers exquis :

Tout bonheur que la main n'atteint pas n'est qu'un rêve.

Et si j'en avais le loisir, je vous montrerais dans ce long roman — tous les romans anglais sont longs — comment le très érudit Caxton élève sagement son fils, non pour les études désintéressées, mais pour l'action : « Lisez pour vivre, et ne vivez pas pour lire », et comment il l'envoie chercher, au delà des mers, un champ librement ouvert à sa jeune activité. Je vous ferais voir une délicieuse figure de mère de famille, qui, épousée uniquement par raison, a conquis par sa vertu dévouée et souriante l'amour profond et durable de son mari.

Je vous lirais surtout un épisode, qui me paraît un pur chef-d'œuvre. Un père s'aperçoit que son fils unique l'a volé. Il le fait venir, et lui dit, d'une voix grave : « Tu ne me voleras plus, car je te confie la clef de mon secrétaire ». Une telle parole pouvait suffire à redresser une nature moins dépravée ; mais le jeune homme est un monstre. Oh ! l'admirable scène, quand, la nuit, le malheureux père attend dans la chambre de son fils le retour du scélérat, qu'il soupçonne d'un assassinat suivi de vol ! Et quel dénouement que ce coup de pistolet qui abat le misérable aux pieds du père justicier, tandis que la police, qui a suivi ses traces, enfonce la porte de la maison ! « J'avais élevé mon fils pour l'honneur et pour la patrie : je l'ai sauvé d'une vie ignominieuse. Est-ce un crime ? J'abandonne ma propre vie en expiation. » Cela est grand et beau comme de l'Eschyle ou comme du Tite-Live, et le récit est fait avec une sobriété et une mesure dignes des classiques. Lisez les *Caxtons*, Messieurs ; lisez les trois suites que leur a données Bulwer-Lytton ; et ces romans intéressants et moraux vous charmeront, après tant de romans immoraux et ennuyeux.

Ainsi, romans mondains, romans historiques, romans domestiques, remplis d'aventures ou très simples, amusants ou émus, mais toujours étincelants d'esprit et se succédant avec une étonnante rapidité, voilà ce que nous présente l'œuvre de Bulwer-Lytton. Et si, afin de vous mieux faire comprendre ce que fut l'écrivain anglais, je cherche dans notre littérature un écrivain auquel je le puisse comparer, je vois aussitôt me sourire la face épanouie et bienveillante du plus infatigable, du plus varié, du plus populaire de nos grands producteurs, Alexandre Dumas père. Seulement,

— et la différence est capitale — Alexandre Dumas a débuté par le théâtre et n'a écrit qu'ensuite des romans ; par goût, par tempérament, par vocation, il était auteur dramatique, tandis que Bulwer-Lytton était surtout romancier, et n'a écrit pour le théâtre que par accident, ou, tout au moins, par occasion. Or, on s'en aperçoit si bien que l'on dira toujours de lui, pour le désigner : « Vous savez : ce romancier, qui a fait des drames ». Et voilà pourquoi, Mesdames, j'ai cru devoir insister sur ses romans, avant de vous parler de son théâtre, qui vous intéresse aujourd'hui plus particulièrement.

L'art dramatique était alors en Angleterre en pleine décadence. En bannissant de la scène la politique, la loi avait tué tout un genre de comédie, et, en ne protégeant pas la propriété dramatique, elle autorisait les dramaturges à démarquer sans scrupule les pièces étrangères. En l'absence de productions nouvelles originales, on vivait sur le vieux répertoire. L'acteur Macready, éprouvant le désir bien naturel d'avoir des rôles neufs, cherchait l'écrivain qui ranimerait et relèverait le théâtre national. Il lut le beau roman d'*Eugène Aram* (1832), dont Bulwer-Lytton avait un instant songé à faire un drame, et à propos duquel Gustave Planche a rappelé les grands noms d'Euripide et de Shakespeare ; il le lut, et vint demander une pièce à l'auteur.

Séduit par ces grands drames romantiques, *Hernani* et *Marion de Lorme*, qui avaient porté dans le monde entier la jeune gloire de Victor Hugo, le romancier anglais rêva de ressusciter à Londres le drame historique. Il se trouvait alors à Paris, et l'un de ses plaisirs favoris était d'aller errer à Versailles dans les longues

galeries du palais ou dans les bosquets du parc, évoquant les belles héroïnes des romans de Mme de Genlis, Louise de la Vallière et la marquise de Maintenon. Il écrivit rapidement un grand drame en vers blancs, *la Duchesse de la Vallière* (1837), qu'il porta aussitôt en Angleterre, et il imposa au directeur du théâtre de le monter sans l'avoir lu, parce que les libraires acceptaient ses romans sans en prendre connaissance. Le directeur le fit, et s'en repentit ; car si l'héroïne était boiteuse, la pièce l'était aussi ; et, de même que l'héroïne était tombée, la pièce tomba lourdement. Malgré la réelle beauté du cinquième acte, qui nous fait assister à la prise de voile de Mlle de la Vallière, Planche crut devoir engager discrètement le poète à revenir au roman. Mais Bulwer-Lytton ne l'écouta point. Il fit ce qu'en pareil cas font neuf auteurs sur dix : il s'en prit aux acteurs, au public, à ses confrères et à la critique, en quoi il eut grandement tort ; mais, pour avoir sa revanche, il écrivit *la Dame de Lyon* (1839), et en cela il eut raison.

Il avait cette fois voulu rompre, comme Corneille y avait songé sans l'oser faire, avec cette sotte coutume de ne montrer au théâtre que des princesses et des rois. Il estimait que le peuple, ayant conquis sa place dans l'État, devait également l'avoir sur la scène. Il demandait pourquoi cette fille de fermier, qui est la simple et sublime héroïne de *la Prison d'Édimbourg*, ne ferait pas verser autant de larmes dans un drame que dans le roman de Walter Scott, et il tenait même que, plus près des spectateurs par leur condition sociale, de tels personnages ne leur pourraient paraître que plus touchants. C'est pour le prouver qu'il a écrit *la Dame de Lyon*.

Le point de départ a été pris dans *les Précieuses ridicules* de Molière. Pauline Deschappelles, la plus belle et la plus orgueilleuse des jeunes filles de Lyon, a dédaigneusement écarté tous les prétendants qui se disputaient sa main. Pour se venger, l'un d'eux, Bauséant, lui présente le fils d'un jardinier, Claude Melnotte, comme le prince de Como, et il a la joie de voir la vaniteuse mettre sa main dans la main du faux prince. *Les Précieuses ridicules* finissaient là, et n'allaient même pas tout à fait aussi loin ; la pièce anglaise ne fait que commencer. Claude adorait secrètement Pauline, et c'est pour humilier celle qui l'avait insulté sans le connaître, qu'il s'est prêté à servir les projets de Bauséant ; mais sur les marches de l'autel il a laissé sa vengeance et compris qu'il aimait toujours sa victime. Dans la pauvre chaumière de sa mère, où il l'a conduite, il avoue sa naissance et sa faute à Pauline accablée ; mais il lui déclare son amour avec tant d'éloquence, il lui rend avec tant de noblesse sa liberté, puisque leur mariage peut être aisément cassé, il la confie si respectueusement à la garde de sa mère, que Pauline s'attendrit et s'émeut ; et, jusqu'au dénouement, que vous devinez, l'auteur a marqué avec beaucoup de finesse et de délicatesse la gradation des sentiments par lesquels elle s'élève de la haine à l'amour. Il y a dans le rôle de Claude une étude psychologique également assez heureuse ; et, comme le drame est fort intéressant, comme l'auteur y a su mêler très habilement la prose et les vers, il n'y a pas lieu d'être surpris qu'il soit demeuré au répertoire.

D'aucuns soutiennent que c'est *la Dame de Lyon* qui a inspiré à Victor Hugo son *Ruy Blas*. Il est certain qu'il y a une curieuse analogie entre les deux drames :

que Ruy Blas, la reine et don Salluste se trouvent respectivement à peu près dans la même situation que Claude, Pauline et Bauséant, et qu'enfin le poète français semble s'être souvenu de quelques détails de la pièce anglaise. Mais cela me paraît être tout simplement un honneur pour Bulwer-Lytton.

Dans le drame domestique, *la Dame de Lyon* est son chef-d'œuvre, comme *les Caxton*s sont le meilleur de ses romans domestiques. Mais il y a encore bien de l'esprit et beaucoup d'observation dans deux autres comédies de Bulwer-Lytton, qu'a également traduites M. Georges Duval, *l'Argent* et *Meilleurs que nous ne le paraissons*. Dans la première, Bulwer-Lytton a montré les vilenies auxquelles l'amour de l'argent abaisse les échines trop souples ; dans la seconde, sans doute pour atténuer l'effet de cette âpre satire, il a soutenu que ceux mêmes dont on l'attendrait le moins sont capables, au besoin, d'avoir un élan de générosité et même de s'élever jusqu'au sacrifice.

Le plus souvent le comique de Bulwer-Lytton est tout particulier et tout britannique. Il me paraît symboliser aussi bien la gaieté anglaise que ces gentlemen, correctement vêtus d'une longue et sévère redingote et coiffés d'un chapeau haut de forme, qu'on voit parfois en Angleterre racler sur un violon des airs plutôt gais devant les cafés et les restaurants. Il naît, ce comique, d'un contraste violent entre la respectabilité flegmatique ou dolente de personnages tout de noir habillés et les excentricités joviales et dégingandées auxquelles ils se livrent tout à coup. Nul n'est plus grave, plus austère, plus tempérant que le vieux négociant Easy, et cependant voilà qu'il s'est abominablement grisé avec son futur gendre ; il va être arrêté pour tapage nocturne

dans le *Passage de l'Homme mort* : il grimpe et s'assied sur les épaules du garde de nuit, et veut porter un toast, se croyant encore à table : « Mais qu'est-ce qu'elle a, cette table? Elle monte, elle descend! La table est saoule! N'importe. Remplissez nos verres. Hip, hip, hurrah ! » — Dans *l'Argent*, Henry Graves pleure inconsolablement sa femme, sa sainte Maria, une peste, qui, vivante, faisait de lui un martyr : « Sa livrée est noire, dit un personnage ; son carrosse est noir ; il ne monte que de petits chevaux noirs ; si jamais il se remarie, il épousera une négresse. » Mais lady Franklin ne veut pas que Henri Graves épouse une négresse : elle le fait venir dans son boudoir ; elle lui rappelle comme sainte Maria jouait bien la comédie de société, comme elle chantait bien, et le veuf désolé fredonne avec elle l'air guilleret que fredonnait volontiers sainte Maria ; comme elle dansait bien, et les acteurs qui entrent en scène les voient avec stupeur danser l'écossaise que dansait si bien sainte Maria.

Mais on admire souvent dans les comédies de Bulwer-Lytton un comique plus psychologique et plus fin. C'est même tout simplement un chef-d'œuvre que le premier acte de *l'Argent*, qui réunit pour la lecture d'un testament — et quel testament! — tous les parents d'un vieil original, laid comme « un kangourou atteint de la jaunisse » ; les cupidités, les espérances, les jalousies, les déceptions, les insinuations, les haines, y sont marquées d'un crayon très juste et très puissant, et vous aurez une idée du tableau, si vous vous rappelez ce *Testament de César Girodot*, que va jouer encore dans une heure la Comédie-Française. Je goûte moins l'autre comédie de Bulwer-Lytton : tous ces coquins vertueux, qui se trouvent finalement n'avoir pratiqué la

corruption et le chantage que pour les plus louables motifs, me paraissent peu vraisemblables, même en Angleterre, et ce conte assez noir finit trop en conte bleu.

C'est pourtant à cette même idée, qui remplit *Meilleurs que nous ne le paraissons ou les Divers côtés d'un caractère* (quel titre !), que nous devons le *Richelieu* de Bulwer-Lytton. Le poète anglais avait été choqué de voir les romantiques français rendre ridiculement odieux le grand ministre, que Voltaire considérait « comme le véritable architecte de la monarchie française et le fondateur de la civilisation en France (1) ». Alfred de Vigny avait systématiquement rabaissé Richelieu dans son roman de *Cinq-Mars*, et Victor Hugo ne l'avait introduit dans sa *Marion de Lorme* que pour lui faire jeter ces mots farouches :

Pas de grâce !

et pour amener le cri célèbre de la courtisane :

Regardez tous : voilà l'homme rouge qui passe !

Du caractère ils n'avaient montré tous deux qu'un des côtés. Bulwer-Lytton l'a voulu présenter sous sa double face, et voilà pourquoi en 1839 il a écrit un nouveau drame : *Richelieu ou la Conspiration*. D'ailleurs il était « depuis longtemps désireux d'illustrer certaines périodes de l'histoire de France (2) », et il n'y en avait pas — l'auteur des *Trois Mousquetaires* le savait bien — de plus amusante, de plus pittoresque, de plus théâtrale que le règne de Louis XIII.

(1) *Préface* de *Richelieu*.
(2) *Préface* de *la Dame de Lyon*.

La curieuse figure de roi ! Beaucoup moins un incapable et un paresseux qu'un timide et un triste. Toujours il eut le sentiment de ce qu'il devait être, et toujours les circonstances, plus fortes que lui, l'ont empêché de l'être. Déjà roi, il était encore fouetté par son gouverneur, et par ses révoltes il obtint simplement d'être désormais fouetté par la régente elle-même. Il était l'aîné, et toutes les caresses maternelles allaient à son cadet. Il souffrit comme fils, il souffrit comme roi, il souffrit comme homme. A une enfance comprimée succéda une jeunesse craintive : le jour où, ayant ouï dire qu'il avait la taille bien prise et la jambe bien faite, il s'enhardit à murmurer quelques mots d'amour, il s'aperçut que l'émotion augmentait son bégaiement naturel, et qu'il était ridicule, lui, le roi : de ce jour il fut Louis le Chaste. Il s'était réfugié dans l'amitié, et il fut par ses favoris trompé comme ami et trahi comme roi. Bon soldat, il s'était battu en digne fils de Henri IV ; mais, les astrologues annonçant tout haut sa fin prochaine, il ne paraît plus à l'armée, car la reine, après vingt ans de mariage, ne lui a pas encore donné d'enfant, et il ne veut pas laisser le trône à son frère, ce brillant Gaston, qu'il exècre, et en qui il voit tous les courtisans saluer le roi de demain. S'il ne peut être ni fils, ni frère, ni amant, ni père, ni ami, ni soldat, il sera du moins roi. Non, Richelieu, son ministre, lui défend de gouverner. Louis XIII le hait ; mais, comme il est assez intelligent pour reconnaître le génie supérieur de cet homme, qui poursuit l'œuvre de Henri IV, et qui fera de la France la première nation de l'Europe, il dompte les révoltes de son cœur et de son orgueil ; il a l'admirable abnégation de laisser un autre régner sous son nom pour le bien de la France. Et cependant

il s'occupe comme il peut : il élève des oiseaux, il peint, il compose des ballets qui sont dansés à la cour et dont il envoie le compte rendu à la *Gazette* ; il donne chez lui des concerts, où il chante sa propre musique, car en chantant il ne bégaie plus, et l'Italien Vittorio Siri le peut comparer au roi David au milieu de ses chantres. La mort de son tyran ne délivre même pas le pauvre Louis XIII : il s'amuse bien à mettre en musique le rondeau satirique de Miron sur l'enterrement du cardinal ; mais il prend pour ministre celui que Richelieu lui-même lui a désigné à son lit de mort et qui continuera sa politique : Jules Mazarin.

Et lui, quel était-il, ce Richelieu, le roi du roi ? Nous le saurons complètement le jour où M. Hanotaux aura pu terminer sa magistrale étude ; mais, dès à présent, nous nous en faisons une image qui doit être voisine de la réalité. Ses ennemis n'ont pu guère lui reprocher que trois choses : d'abord, d'avoir fait de mauvais vers ; mais s'il fallait être impitoyable pour tous ceux qui sont dans le même cas !... Ensuite, d'avoir eu des maîtresses ; mais ils n'en ont pu nommer que trois, et pour toutes les trois j'ai des doutes : la première est sa propre nièce, la duchesse d'Aiguillon ; mais elle me semble avoir été une personne irréprochable ; la seconde est la Picarde, la duchesse de Chaulnes ; mais j'ai voulu voir son portrait, gravé par Moncornet ; ah ! Messieurs, quel nez ! Je vous atteste que cette femme-là n'a pu être aimée que par Cyrano de Bergerac ; la troisième est Marion de Lorme ; mais je crois bien, avec Bulwer-Lytton, qu'elle ne fut pour le cardinal qu'une espionne. On lui a reproché enfin, et avec raison, d'avoir beaucoup versé de sang ; mais, si ce grand ambitieux fut sans scrupule et cruel, n'est-ce pas qu'il fut souvent

obligé de retourner contre la perfidie de ses ennemis les armes mêmes dont ils l'attaquaient, de répondre à la ruse par la ruse et aux tentatives d'assassinat par l'échafaud ? Un poète, qui faisait partie cependant de la maison de Monsieur, Voiture, a rendu un magnifique hommage à l'ennemi de son maître dans une admirable lettre sur la reprise de Corbie, dont je détache au moins cette phrase : « Lorsque, dans deux cents ans, ceux qui viendront après nous liront en notre histoire que le cardinal de Richelieu a démoli La Rochelle et abattu l'hérésie, et que, par un seul traité, comme par un coup de rets, il a pris trente ou quarante de ses villes pour une fois ; lorsqu'ils apprendront que, du temps de son ministère, les Anglais ont été battus et chassés, Pignerol conquis, Casal secouru, toute la Lorraine jointe à cette couronne, la plus grande partie de l'Alsace mise sous notre pouvoir, les Espagnols défaits à Veillane et à Avein, et qu'ils verront que, tant qu'il a présidé à nos affaires, la France n'a pas un voisin sur lequel elle n'ait gagné des places ou des batailles : s'ils ont quelque goutte de sang français dans les veines et quelque amour pour la gloire de leur pays, pourront-ils lire ces choses sans s'affectionner à lui ; et, à votre avis, l'aimeront-ils ou l'estimeront-ils moins à cause que de son temps les rentes sur l'Hôtel-de-Ville se seront payées un peu plus tard, ou que l'on aura mis quelques nouveaux officiers dans la Chambre des Comptes ? — Toutes les grandes choses coûtent beaucoup. » Et j'ajouterai, Messieurs, qu'à son lit de mort Richelieu pouvait en toute sincérité assurer Louis XIII qu'il n'avait jamais eu d'autre passion que celle de servir le roi et la France, ni d'autres ennemis que ceux de l'État.

Quels personnages pour un drame historique! Aussi ont-ils été souvent mis au théâtre, mais jamais avec plus de bonheur que par Bulwer-Lytton, dont la pièce est souvent représentée en Angleterre, en Amérique et en Russie, où les acteurs en renom tiennent à essayer leurs forces dans le lourd rôle du cardinal. Malgré des qualités indéniables, elle aura cependant, je le crains, quelque peine à s'acclimater en France.

C'est que Bulwer-Lytton n'avait pas le tour de main d'un homme de théâtre. Il s'est parfois embarrassé dans ses combinaisons dramatiques, et alors, pour se tirer d'affaire, il a sacrifié aux nécessités de son intrigue ce qui est ou ce que nous regardons comme la vérité historique. Nous ne reconnaissons plus, par exemple, nous autres Français, la douce la Vallière dans cette personne irascible et querelleuse, la mordante Montespan dans cette coquine sans esprit, Louis XIV jeune dans cet égoïste odieux, le brillant Lauzun dans ce complaisant cynique ; nous demeurons stupéfaits d'entendre un moine inconnu lancer au plus absolu et au moins patient de nos rois un couplet autrement long et injurieux que celui de M. de Saint-Vallier à François Ier dans *le Roi s'amuse*. Et la pièce, qui serait par elle-même attachante, nous déconcerte à cause des noms des personnages.

Ce qui est vrai de *la Duchesse de la Vallière* l'est aussi, bien qu'à un degré moindre, de *Richelieu*. Certains des personnages sont manifestement faux. Pourquoi est-ce Baradas qui joue le rôle de Cinq-Mars ? Ce prince effacé et mesquin a la prétention de représenter l'ingrat et déloyal, mais séduisant et spirituel duc d'Orléans. Ce confident vulgaire, dont l'auteur fait parfois sourire, c'est ce polyglotte surprenant, ce diplo-

mate habile, ce fils d'une vieille famille tenu sur les fonts par deux princes du sang, celui que Richelieu appelait son bras droit, c'est l'Éminence grise, le Père Joseph! Et dans ce roi libidineux, qui veut faire violence à une femme mariée, nous ne reconnaissons plus, oh! mais plus du tout, notre Louis le Chaste, qui s'armait de pincettes pour prendre un billet caché dans son corsage par Mlle de Hautefort.

Le Richelieu de Bulwer-Lytton est plus vrai, je dois le déclarer. L'auteur lui fait dire cette phrase, qui est comme la clef de voûte de sa pièce : « Lorsque la peau du lion fut trop courte, Lysandre l'allongea avec celle du renard » ; et je crois qu'en effet il y eut dans le grand cardinal un lion et un renard. Mais Bulwer-Lytton a eu le tort de nous montrer surtout le renard dans son héros, et, voyez-vous, en France on aimera toujours mieux les lions que les renards. J'en ai été bien frappé jeudi dernier ; car les applaudissements s'élevaient de toutes parts quand, à un beau rugissement, le public reconnaissait enfin le vieux lion fatigué, et retrouvait dans ce cardinal, qu'il avait devant lui, non plus l'Italien Mazarin, mais le Français Richelieu.

Si la vraie physionomie des personnages n'a pas été exactement reproduite dans la pièce anglaise, c'est aussi, il faut bien le dire, que les véritables sources de ce drame historique sont deux romans : le *Cinq-Mars* d'Alfred de Vigny et un gros ouvrage de Saintine, dont le titre seul vous indiquera l'esprit : *Une maîtresse de Louis XIII*. Bulwer-Lytton a voulu rattacher l'une à l'autre les deux intrigues, qui sont très différentes, en même temps que transformer et rendre sympathique le personnage du cardinal, et, s'il s'est tiré à son honneur des difficultés presque inextricables

de cette tâche, on voit bien pourtant que cela n'a pas été sans peine.

Le duc d'Orléans et Baradas, le favori de Louis XIII, conspirent avec le duc de Bouillon et l'Espagne : ils veulent assassiner Richelieu et, à la tête des armées étrangères, venir détrôner le roi de France. Le cardinal, qu'ils ont perdu dans l'esprit de son maître, n'a plus qu'un moyen de salut : s'emparer du traité secret que ses assassins ont signé avec les ennemis du royaume Dans une circonstance pareille, c'est le renard qui doit sauver le lion.

Et c'est en effet par la ruse qu'en cas analogue dut toujours agir Richelieu. Le hasard fait que, l'été dernier, j'ai étudié dans une revue jaune cette conspiration de Sedan, où le comte de Soissons et les ducs de Bouillon et de Guise n'avaient pas craint de se liguer contre le cardinal avec l'empereur et le roi d'Espagne. Rien n'est amusant comme de voir en cette affaire l'habile et ingénieuse souplesse déployée par le ministre. Les princes, voulant gagner le duc d'Orléans, lui envoient un émissaire, qui est le propre frère de Tristan L'Hermite, l'auteur de cette *Mariamne*, qui fut représentée ici l'an passé, et J.-B. L'Hermite vient remettre leurs lettres à Richelieu. Le cardinal règle aussitôt un scenario, qui vaut mieux que ceux de ses tragédies : L'Hermite portera, comme si de rien n'était, son message au duc d'Orléans ; mais, comme Monsieur, averti que Richelieu sait tout, se refusera à livrer au roi le gentilhomme dont il ignore la trahison, on aura recours à un expédient : Monsieur, indigné, fera prendre le gentilhomme ; mais il donnera secrètement l'ordre à trois de ses gardes, qui l'amèneront à la cour, de le laisser sauver à trois lieues de Blois. Le fugitif revient

chercher les ordres du cardinal, et, au jour convenu, il se fait arrêter de nouveau à la porte de Paris. Il est enfermé à Vincennes jusqu'au procès criminel, où son témoignage sera décisif contre les princes révoltés. Et sans doute il répugnera ensuite au grand ministre de faire de cet agent peu scrupuleux un chevalier de l'ordre du roi ; mais Richelieu aura encore une fois sauvé la France (1).

L'émissaire, que le Richelieu de Bulwer-Lytton charge de s'emparer du traité secret des princes, n'est pas très heureusement choisi : c'est un petit page, François ; et nous aurons la surprise d'entendre le cardinal s'écrier : « Cet enfant de quinze ans est la suprême espérance de Richelieu ». Vous reconnaissez là cette théorie, si amusante au théâtre, des petits moyens et des grands effets, sur laquelle Scribe a construit tant de pièces, le plateau sur lequel il a posé son *Verre d'eau*. Mais, en dépit des remaniements habiles de l'adaptateur, vous verrez que Bulwer-Lytton n'a pas la légèreté et la prestesse de Scribe ; il ne sait pas rendre les événements vraisemblables ; vous serez étonnés de la facilité avec laquelle François pénètre dans la terrible prison de la Bastille, de la facilité avec laquelle il en sort, le tout en dix minutes, et vous partirez d'ici pleins de dédain pour ce Latude, vraiment surfait, qui a mis trente-cinq ans à s'évader. Cet épisode est la partie faible du drame.

A côté de l'action principale se développe une action secondaire, qui marche parallèlement et par endroits se mêle avec elle : c'est l'histoire des amours du che-

(1) Voir dans notre livre, *Hommes et mœurs au XVIIe siècle*, le chapitre intitulé *Un mari d'actrice*, p. 187-236.

valier de Mauprat et de Julie de Mortemart, la filleule de Richelieu, que traverse la double jalousie de Baradas et de Louis XIII. Cette action secondaire a fourni à l'auteur plusieurs scènes heureuses : au premier tableau la confidence faite à Baradas par Mauprat du terrible arrêt qu'a prononcé contre lui le cardinal ; au deuxième tableau, à mon avis le meilleur du drame, l'entrevue fort théâtrale de Richelieu et de Mauprat, que surveille, prêt à faire feu, un homme caché par le ministre derrière un paravent ; c'est plus tard l'explosion d'indignation que provoque en Julie l'amour criminel du roi ; c'est enfin la curieuse comédie imaginée par Richelieu, qui fait le mort, afin d'accabler ensuite par sa résurrection inattendue ses ennemis terrifiés.

Hélas ! pour reprendre un vers célèbre,

> Je dois vous confesser, la vérité m'y pousse,

que toutes ces scènes ont été trouvées par Bulwer-Lytton dans le très amusant roman de Saintine : *Une maîtresse de Louis XIII* ; et même il a transporté dans son drame certains détails du roman qui ne conviennent plus au personnage transformé, épuré, de Mauprat. Bulwer-Lytton a d'ailleurs, comme notre grand Molière, pris son bien partout où il le trouvait, et vous reconnaîtrez tout à l'heure ici des mouvements empruntés au cinquième acte de *Britannicus*, au troisième acte d'*Athalie*, ou bien au *Moïse* d'Alfred de Vigny, là deux belles scènes qui viennent du *Louis XI* de Casimir Delavigne et de son *Don Juan d'Autriche*. Le dénouement, où nous voyons Louis XIII, se sentant incapable de gouverner, rendre le pouvoir à Richelieu, est directement imité du *Cinq-Mars* d'Alfred de Vigny, et vous

aurez d'autant moins de peine à vous en apercevoir que, pour donner à cette scène capitale un peu plus d'ampleur, M. Samson a eu l'excellente idée d'y faire entrer quelques phrases du roman. Vous voyez donc que, si Bulwer-Lytton connaissait très bien notre littérature, ce n'est point précisément par l'originalité que brille son *Richelieu*.

En revanche, Bulwer-Lytton a écrit son drame d'un style très particulier et qui risquerait de vous surprendre un peu, si vous n'en étiez point avertis. Une image poétique, fidèlement traduite dans une autre langue, étonne souvent et paraît volontiers d'un goût douteux ; tel ce début d'un sonnet de Shakespeare : « Lorsque quarante hivers assiégeront ton front et creuseront de profondes tranchées dans le champ de ta beauté... » Or, le style de Bulwer-Lytton abonde en images de ce genre : les nuances éteintes des métaphores précieuses et les tons violents, parfois un peu criards, du lyrisme romantique français s'y harmonisent selon le goût anglais, qui n'est pas du tout le nôtre. Il a paru au traducteur qu'il serait intéressant de vous faire ainsi toucher comme du doigt l'influence de notre grand Victor Hugo sur un poète d'outre-Manche, et il a scrupuleusement traduit des phrases comme celle-ci : « Pour que batte le cœur de notre projet, le sang doit en emplir les veines », ou cette autre : « Sur l'oreiller parfumé de ses lèvres, ainsi que sur le lit de roses fraîches où il est né, l'amour dort de paradisiaques sommeils », ou cette troisième : « Le temps m'est un perpétuel minuit, dont mes pensées sont les spectres ». Un tel langage vous fera d'abord sourire ; mais vous vous y accoutumerez vite ; vous finirez même par prendre plaisir à ce style d'un ragoût très curieux ;

car, parmi ces images, s'il en est de bizarres, il en est de charmantes, et vous sentirez partout l'œuvre d'un poète à travers la prose du traducteur, qui lui aussi est un poète :

Même quand l'oiseau marche, on sent qu'il a des ailes.

Je vous ai franchement et loyalement dit les défauts de la pièce qui va être représentée devant vous. Elle a deux qualités qui, à mes yeux, les rachètent tous.

Et d'abord elle est intéressante. Grâce en grande partie à M. Charles Samson, qui l'a très habilement adapté, resserrant quelques scènes, coupant un tableau inutile, en ajoutant au contraire un autre afin de rendre plus sensible la liaison des faits, développant le rôle de Marion de Lorme, le drame de Bulwer-Lytton, d'un bout à l'autre de la représentation, tiendra attentive et amusera votre curiosité. Je sais bien que certaines personnes dédaignent ce genre de mérite, comme elles affectent de n'attacher aucune importance au sujet d'un tableau. Mais, de moi, j'estime que l'on vient au théâtre surtout pour se divertir, et que, si un drame nous donne un plaisir honnête, il est digne d'être applaudi, alors même qu'il ne se réclame pas du grand art, et qu'il n'a aucune prétention à réformer les lois et à transformer la société :

Vive le mélodrame où Margot a pleuré !

Richelieu est d'ailleurs autre chose qu'un mélodrame intéressant. Un souffle ardent de patriotisme anime et soulève toute la pièce de Bulwer-Lytton, d'où se dégage une généreuse et forte leçon. Cet Anglais, qui connaissait si bien la France, l'admirait et l'aimait.

Veut-il, dans son excellent roman des *Caxtons*, faire revivre, comme je vous l'ai montré, au milieu de la société moderne un de ces héros antiques, dans le cœur desquels la voix sainte de l'honneur faisait taire jusqu'à la voix du sang, il croit devoir, pour rendre son personnage plus vraisemblable, le revêtir d'un uniforme d'officier français. C'est en combattant pour la patrie française que le fils du jardinier Melnotte se lave de sa faute et se rend digne de la dame de Lyon. Richelieu, lui, quand tous les intérêts particuliers se ruent à la curée, ne songe qu'à l'intérêt général ; il n'a d'autre amour au cœur que celui de la France, sa maîtresse, son épouse. Il se dévoue entièrement à elle : « Tout pour la France, voilà mon éternelle devise ! » Il s'identifie tellement avec elle qu'il est en droit de s'écrier, sous le couteau des assassins : « Il n'est pas un homme qui oserait, parricide de sa patrie, tuer la France en Richelieu ! » Et c'est un spectacle puissamment dramatique et profondément émouvant que celui de ce moribond luttant seul contre le roi, qui l'abandonne, contre la noblesse, qui conspire avec l'Espagne, la grande ennemie d'alors, contre la mort, qui le guette sous mille formes, uniquement soutenu dans sa résistance indomptable par un amour passionné pour cette France, qui est en partie son ouvrage, et par une haine vigoureuse pour ceux qu'il appelle éloquemment des « vendeurs de patrie ! »

LE

THÉATRE DE CASIMIR DELAVIGNE

LE CONSEILLER RAPPORTEUR (1)

MESDAMES ET MESSIEURS

Combien incertaine, capricieuse et souvent éphémère est cette renommée, que poursuivent si ardemment les poètes ! Qui d'entre nous s'aviserait aujourd'hui de dire : « Si je relisais *les Jardins* ou *l'Homme des Champs* de l'abbé Delille » ? Et pourtant, parce qu'il avait traduit avec une adresse spirituelle *les Géorgiques*, l'admiration de ses contemporains l'avait surnommé « le Virgile français » ; plus tard, il se consola de sa « triste cécité » par l'orgueil d'être officiellement « l'Homère du XIXe siècle » ; et, quand il s'éteignit, le 1er mai 1813, sa mort fut un deuil national. Durant plusieurs jours, au Collège de France, son corps, embaumé et couronné de lauriers, demeura, comme jadis celui des Césars, exposé sur un lit de parade, et tout Paris défila dans

(1) *Conférence faite à l'Odéon.*

un pieux pèlerinage devant sa dépouille sacrée; même un fanatique — car ce n'était pas un collectionneur anglais — découpa sur la jambe du glorieux poète un petit morceau de peau, relique précieuse, qu'il voulait enfermer respectueusement sous verre dans la reliure des œuvres de l'abbé Delille ; et, partageant l'émotion publique, un étudiant de vingt ans, dont le *Moniteur* avait déjà publié un *Dithyrambe sur la naissance du roi de Rome*, Casimir Delavigne, s'écriait dans un lyrique enthousiasme :

> Près du marbre insensible où t'enferme la mort...,
> L'Envie en murmurant s'endort,
> Et l'Immortalité s'éveille.

L'immortalité ! C'était l'oubli qui commençait pour le pauvre abbé Delille.

Il semblait bien, tout dernièrement encore, que telle dût être la destinée de Casimir Delavigne lui-même, le plus brillant de ses disciples.

Le succès était venu à lui tout de suite, et, dès ses premiers pas, il était entré dans la gloire. En juillet 1815, quelques jours après Waterloo, il avait donné sa première élégie, appelée *Messénienne*, en souvenir des trois élégies consacrées par Barthélemy, dans son *Voyage du jeune Anacharsis*, à la Messénie vaincue ; et, à l'entendre pleurer les héros de l'épopée impériale, auxquels l'injuste destin avait refusé

> Le bonheur de mourir dans un jour de victoire,

à l'entendre exalter leur défaite, plus glorieuse peut-être encore que tous leurs triomphes :

> On dit qu'en les voyant couchés sur la poussière...
> L'ennemi, l'œil fixé sur leur face guerrière,
> Les regarda sans peur pour la première fois,

la France abattue et désespérée avait relevé la tête ; elle avait tressailli d'un légitime orgueil ; et, dans sa reconnaissance pour le jeune poète, qui ranimait en elle l'énergie et l'espérance, elle lui avait donné son cœur, pour ne plus le lui reprendre. Du jour au lendemain, Casimir Delavigne était devenu le poète national ; il était à la fois l'âme et l'idole de la patrie. Il allait connaître toutes les ivresses de cette popularité qu'il devait plus tard mettre à la scène dans une comédie austèrement belle.

Quelles acclamations ont accueilli son nom dans ce théâtre, dont il est un peu le parrain, puisque c'est lui qui a rimé le *Discours* pour l'ouverture de l'Odéon reconstruit, le 19 octobre 1819, et que la première œuvre nouvelle représentée sur la scène d'où je vous parle fut sa tragédie des *Vêpres siciliennes* ! Nos annales dramatiques n'offrent pas d'exemple d'un succès semblable : les applaudissements se continuèrent sans interruption durant tout le dernier entr'acte, et la foule, qui s'était massée sur la place, où elle demeura toute cette soirée d'automne, poussait des « vivat ! » dont le bruit parvenait jusqu'aux acteurs. Bientôt après, les chœurs du *Paria* étaient égalés par la critique aux chœurs d'*Esther* ; Talma voulait jouer avec Mlle Mars *l'École des Vieillards*, et l'Académie sanctionnait par ses suffrages les bravos prolongés du public. Dès trente et un ans, c'est-à-dire plus tôt même que l'abbé Delille, Casimir Delavigne avait donc l'honneur de s'asseoir dans un fauteuil académique.

Il ne s'y reposa point. Rappelez-vous, en effet, la suite fortunée de ses tentatives dramatiques : *Marino Faliero*, où il reprenait avec succès un sujet manqué par lord Byron, *Louis XI les Enfants d'Edouard, Don Juan*

d'Autriche, l'original drame de *la Fille du Cid*, dont vous n'avez point perdu le souvenir, cet étincelant *Conseiller Rapporteur*, qui, dans quelques instants, va brûler à nouveau les planches, et *Charles VI*, le plus littéraire peut-être des livrets d'opéra, qui, par l'inspiration patriotique, rappelait les *Messéniennes* de 1815, et montrait que la dernière vision qui ait fait briller les yeux du poète moribond était celle des bataillons anglais fuyant devant l'étendard de la vierge de Domrémy.

Enfin, quand, au lendemain de cette victoire suprême, le 11 décembre 1843, Casimir Delavigne eut expiré, la généreuse jeunesse de France voulut faire des funérailles dignes de lui à ce poète qui avait tant aimé la France ; et, au moment où le corps quittait la maison de la rue Bergère, elle demandait de s'atteler elle-même au char funèbre et de le changer ainsi en char triomphal. Chargeant le marbre et le bronze de transmettre ses traits à la postérité, le roi Louis-Philippe, qui avait pour Casimir Delavigne une affection toute paternelle, plaçait son buste dans les galeries de Versailles ; le lycée Napoléon (1), où le poète avait fait ses premiers vers, dans sa cour d'honneur ; la Comédie-Française, qui avait joué ses œuvres, dans son foyer ; et Le Havre, sa ville natale, lui élevait une statue en face du théâtre, pour l'inauguration duquel il avait rimé un *Discours*. Comme son premier maître, l'abbé Delille, Casimir Delavigne semblait, à sa mort, entrer dans l'immortalité.

Brusquement, comme pour l'abbé Delille, tout change. Sans garder la modération du glorieux chef de l'école romantique, Victor Hugo, qui, en recevant à l'Académie

(1) Actuellement *Lycée Henri IV*.

le successeur de Casimir Delavigne, Sainte-Beuve, rendait pleine justice au poète d'une école opposée et louait sans réserve « l'élévation, la dignité, l'élégance habituelle, et, par instants, la grâce, la clarté continue, et, par moments, l'éclat » de ses œuvres dramatiques, les plus exagérés et les plus exaltés de ses disciples se mirent à cribler d'injures dédaigneuses la mémoire de cet admirateur de Boileau, qui, au nom du bon sens et du bon goût, avait condamné leurs extravagances, et qui, dans un poème trop répandu, avait laissé comprendre qu'il préférait l'auteur du *Cid* à celui de *Hernani*. Ce fut alors, pour renverser la réputation de Casimir Delavigne, une véritable prise d'armes; et le chef de ces ligueurs d'un nouveau genre, Desnoyers, lança même un manifeste, dont le début est resté célèbre :

Habitants du Havre, Havrais,
J'arrive de Paris exprès
Pour jeter à bas la statue
De Delavigne (Casimir) :
Il est des morts qu'il faut qu'on tue.

On répétait, avec de grands éclats de rire, certains vers, démodés et vieillis, de ses premières comédies ; on s'esclaffait à citer la fameuse périphrase « un char numéroté », par laquelle Delavigne jadis avait désigné, ironiquement d'ailleurs, ce que nous appelons aujourd'hui plus familièrement « un sapin », et l'on se flattait d'étouffer sa renommée sous le ridicule. Les conjurés purent même croire, un moment, qu'ils y avaient réussi; car les Français — nous pouvons bien l'avouer entre nous — n'ont pas toujours publiquement le courage de leur opinion, et ils n'osent pas dire, par exemple, à la représentation d'une pièce, qu'ils s'amusent, quand on leur a déclaré d'un ton doctoral et tranchant qu'ils s'y

devaient ennuyer; et réciproquement : ne vous est-il point arrivé, comme à moi, certains soirs, de regretter que les spectateurs n'apportassent pas à condamner franchement telles œuvres, aussi incontestablement ennuyeuses que bruyamment vantées, l'héroïsme qu'ils mettaient à s'efforcer de réprimer des bâillements trop sincères?

Mais le bon sens, tôt ou tard, finit toujours par triompher en France : les derniers bouillons de la grande colère inspirée à certaines personnes par le seul nom de Casimir Delavigne ne sont pas encore apaisés, que déjà plusieurs indices permettent de penser que des temps meilleurs sont venus pour la mémoire du poète. Récemment, l'Odéon a repris avec succès son *Don Juan d'Autriche* et son *Marino Faliero* ; son *Louis XI* a réussi brillamment, ici avec M. Albert Lambert, à la Comédie-Française avec M. Sylvain ; et voici, d'autre part, que M. Souriau vient de se risquer timidement à défendre le théâtre et les poésies lyriques de Casimir Delavigne dans une étude, qui va sans doute être suivie de plusieurs autres. Son sort ne sera donc pas jusqu'au bout celui de l'abbé Delille. Nul ne songe plus à nier qu'à sa mort la tristesse nationale n'ait placé trop haut l'auteur des *Messéniennes*, une oraison funèbre étant toujours honnêtement insincère, comme l'épitaphe que sur une tombe à peine fermée écrit la douleur d'un orphelin ou la reconnaissance d'un héritier ; d'autre part, on commence à s'apercevoir que la génération suivante, trop sensible aux changements inévitables de la mode, et n'ayant pas encore le recul nécessaire pour bien juger l'ensemble de son œuvre, avait traité Casimir Delavigne avec une réelle injustice. La vérité est que ce fut un poète estimable,

qui n'a mérité
Ni cet excès d'honneurs, ni cette indignité !

Assurément, il n'a ni la grâce charmante d'André Chénier, ni le lyrisme éclatant de Victor Hugo ; et son idéal est tout autre. Sa muse, ce n'est pas une nymphe grecque, drapée dans les plis élégants de son khitôn couleur de safran, qui, debout sur les pentes de l'Hymette, toutes fleuries et toutes fraîches de la rosée matinale, fait signe aux abeilles de ne plus bourdonner, aux cigales de ne plus chanter, pour écouter le chevrier qui porte à ses lèvres harmonieuses le buis sonore de la flûte ; ce n'est pas la châtelaine du moyen âge, qui, dans une obscure et froide salle gothique, assise sur une chaire sculptée au dossier droit, penche sa tête coiffée du long hennin vers le trouvère qui soupire à ses pieds quelque lai d'amour, ou vers le chevalier qui lui dit toutes les prouesses faites pour obtenir un baiser de sa bouche ensorceleuse ; mais c'est, dans un salon bien chaud et meublé d'acajou, une jeune dame en robe à cloche et aux manches à gigot, qui, les yeux mélancoliquement levés vers le plafond, joue de la harpe, tandis qu'à ses côtés, sur le canapé bleu, un petit blondin frisé entre les jambes, l'écoute avec recueillement un pacifique garde national. Elle ne s'appelle plus Glycère, ni la belle Aude, mais tout bonnement Élisa, et c'est la légitime épouse du poète, qui, de même que l'ameublement, est du plus pur style Louis-Philippe. Prenons-en notre parti : acceptons avec résignation sa versification molle, flasque et cotonneuse ; ne lui demandons pas les élans poétiques que ne saurait avoir un bourgeois voltairien et constitutionnel, répondant au prénom de Casimir ; mais aussi sachons apprécier en lui

L'accord d'un talent et d'un beau caractère,

la dignité d'un écrivain qui vécut pour les lettres, alors que tant d'autres n'ont cherché qu'à vivre d'elles, et les qualités moyennes et tempérées, somme toute, agréables, d'un mari qui aimait sa femme et d'un auteur dramatique auquel son ami Scribe avait enseigné tous les secrets du métier.

On attribuait jusqu'ici à l'influence romantique, qu'il aurait subie tout en la combattant, les modifications que l'on remarque, après *l'École des Vieillards*, dans la manière de Casimir Delavigne, dans son faire devenu plus chaud et plus passionné. Et, de fait, l'influence romantique y est bien pour quelque chose. Mais, dans les manuscrits de la bibliothèque du Havre, M. Souriau a découvert la principale raison de cette transformation ; il a exhumé le roman de Casimir Delavigne, roman qui s'est vertueusement terminé par un mariage ; et comme ce roman est encore peu connu, comme d'autre part vous en verrez une sorte de pâle reflet au troisième acte du *Conseiller Rapporteur*, je pense qu'il convient que je vous en touche quelques mots.

En 1825, Casimir Delavigne avait ressenti les premières atteintes du mal qui devait l'emporter dix-huit ans plus tard, et les médecins l'avaient envoyé chercher la guérison sous le ciel clément de l'Italie. A Rome, la réputation du jeune académicien et le souvenir des *Messéniennes* lui ouvrirent toutes grandes les portes du salon de la duchesse de Saint-Leu, c'est-à-dire la reine Hortense. A la villa Paolina, dont les élèves de la villa Médicis étaient les hôtes assidus, on causait littérature et beaux-arts, on peignait, on dansait, on chantait ; et c'est, croit-on, pour que la reine

Hortense la mît en musique, que Casimir Delavigne composa une villanelle, charmante malgré son vilain titre : *la Vache perdue*. Mais ce qui le retint longtemps et le ramena si souvent auprès de la duchesse de Saint-Leu dans la lumière éclatante et limpide de Rome, comme sur les bords mornes et sombres du lac d'Arenenberg, qu'égaie seul le vol des mouettes au cri strident, c'était la présence d'une de ses dames d'honneur, la chanoinesse Élisa de Courtin.

Ame pure, noble esprit. C'était une orpheline, jadis recueillie et élevée par la reine Hortense, qui lui avait fait apprendre l'italien, l'anglais, l'allemand, la peinture, la musique. Savante, elle plaisait par sa réserve timide et modeste ; belle, elle charmait par son absence de toute coquetterie ; dès qu'on la connaissait un peu, on était séduit par sa franchise tempérée de douceur. Elle émut bientôt le cœur de Casimir Delavigne, qui avait conservé, à trente ans, toute la naïveté de l'adolescence, et que ses amis avaient surnommé *Candide* ; mais, malgré l'ingénuité de son sourire et la pure lumière de son regard, elle craignit longtemps que la passion du poète ne fût une passion de tête, ne fût de la littérature ; du jour qu'elle fut sûre du cœur de Casimir Delavigne, elle lui donna tout le sien, et prit pour devise : « Jamais moins, plus ne peux. »

Alors commence une idylle, qui n'a rien assurément de la fougue des passions romantiques, mais qui est gracieusement touchante. Les deux amants vont sentimentalement errer sous les arcades en ruines des jardins de la villa Paolina ou dans la fraîcheur obscure des innombrables églises de Rome. Le poète a de gentils enfantillages : il s'essaie à faire un ouvrage de femme

en soie, une ganse d'un bleu céleste, comme la robe de la chanoinesse ; il ne boit plus que dans un verre qu'elle lui a donné, parce que dans ce verre-là son eau lui paraît enivrante ; et, soit dit en passant, l'exemple de Casimir Delavigne prouve bien que, si, d'après la chanson, tous les méchants sont buveurs d'eau, tous les buveurs d'eau du moins ne sont pas des méchants. Et, au milieu de ces enfantillages, le poète trouve des mots passionnés pour rendre la sincérité de son amour : « J'attendais que le bruit de vos persiennes m'annonçât que vous aviez ouvert les yeux, car c'est alors seulement qu'il fait jour pour moi » ; et : « Je donnerais tous les vains applaudissements du monde pour une larme de plaisir que mes vers font rouler dans vos yeux ». Parfois même un transport — relatif — l'entraîne jusqu'à la jalousie : il devient jaloux de tout, même des amitiés d'Élisa, même de sa reconnaissance pour la duchesse de Saint-Leu ; il va jusqu'à lui faire un crime de ne pas l'avoir préféré avant de le connaître ; mais la violence n'est pas dans son caractère, et ses reproches finissent toujours dans un attendrissement : « J'aime de vous jusqu'au chagrin que vous me donnez ».

Et voici venu le moment cruel de la séparation. La barque s'éloigne, ramenant Élisa au château d'Arenenberg ; et Casimir Delavigne est pris d'un désir fou de se jeter dans le lac pour rejoindre à la nage la bien-aimée. Désir incontestablement byronien et romantique ; mais rassurez-vous : la prudence de Casimir lui rappelle à temps les dangers d'un bain froid. Et même, comme la douleur lui a causé une de ces névralgies que calmait Élisa en appuyant ses mains sur son front, dans la voiture qui emporte son désespoir, il s'enveloppe soigneusement du fichu bleu

— toujours! — qu'elle lui a donné, et bientôt il constate avec satisfaction qu'il n'y a pas de meilleur remède contre les maux de tête que le cache-nez de l'amour. Si je vous cite ce détail, ce n'est pas pour vous indiquer une recette qui n'est point à la portée de tout le monde, et qui d'ailleurs pourrait me faire poursuivre pour exercice illégal de la médecine; c'est qu'il me paraît symboliser très exactement le degré de passion auquel était capable de s'élever Casimir Delavigne.

Rentré en France, dans son petit domaine de la Madeleine, en Normandie, il baptise un coin de son jardin du nom d'*Élisée*; il y plante les deux arbres qu'aime entre tous Mme de Courtin, un marronnier et un peuplier blanc d'Italie, et il lui écrit qu'il a fait à son jardinier une petite pension viagère sur la tête de ces deux arbustes; il assure, en même temps, Élisa qu'il est bien raisonnable — comment en pouvait-elle douter? — et qu'il prend bien régulièrement, pour lui obéir, de la tisane de fleurs d'oranger. Et tout à coup le ton change et se hausse. Le poète a conscience que cet amour, dont les manifestations nous paraissent puériles, mais qui est le plus grand que son cœur pût contenir, va renouveler, ranimer, réchauffer son talent, et il dépose aux pieds de l'adorée ses succès futurs : « Je vous serai reconnaissant de vous devoir un peu de gloire, après vous avoir dû tant de bonheur. » C'est à la chanoinesse que s'adresseront en réalité les vers passionnés d'Alphonse dans *la Princesse Aurélie*, à la chanoinesse que Delavigne pensera toujours en écrivant son *Marino Faliero*, qui a pour cadre cette Venise, où il a tant aimé, et dans son drame il a si bien mis tout son cœur qu'il n'hésite pas d'écrire : « Les femmes diront, un jour, en pleurant : il aimait quand

il a fait ces vers ». Le succès de la pièce retentit jusqu'au Brésil, et, radieux, Casimir Delavigne donne à son Élisa une bague, sur laquelle il a fait graver le nom de *Faliero*.

C'était la bague des fiançailles. Leur mariage fut célébré en novembre 1830, et dès lors leur bonheur n'a plus d'histoire. Mais, quand la maladie de foie, dont souffrait Casimir Delavigne, eut fait lentement son œuvre de mort, quand il se comprit condamné, il voulut revoir l'azur profond de l'Italie, ces ruines de Rome où, pour la première fois, avait battu son cœur, et le Tibre, et le Capitole, et tous ces beaux lieux où il avait senti se transformer son talent sous l'influence de la femme aimée. Il partit, malgré l'avis contraire du médecin, et il mourut en route, dans un hôtel de Lyon, sans avoir eu la joie d'accomplir ce suprême pèlerinage d'amour. Vous vous rendrez compte maintenant pourquoi, dans les dernières scènes du *Conseiller Rapporteur*, Dorante, Labranche, La Pommeraie, seront pris successivement du désir d'emmener Julie en Italie, et d'aller rêver sentimentalement avec elle sur les ruines romaines; vous comprendrez pourquoi ce rayon de poésie vient éclairer tout à coup un vaudeville qui n'avait eu jusque-là aucune prétention à la poésie.

Car *le Conseiller Rapporteur* n'est pas une grande comédie sociale, ni même une comédie à thèse; ce n'est guère, à vrai dire, qu'un vaudeville à la Scribe, avec des qualités d'observation et surtout de style que ne présente à égal degré aucune œuvre de Scribe. Mais qu'importe, après tout, si le vaudeville est bien fait et amusant ? « De bonne casse est bonne », comme disait l'autre, et nous sommes aujourd'hui bien convaincus que

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

Un mari — il vous suffit de lire sur le programme la liste des personnages pour le deviner à son nom, qui le prédestinait à toutes les infortunes conjugales — Corniquet donc a surpris Julie, sa femme, avec le docteur Valère, un spécialiste pour dames, dans une conversation pleine d'abandon et d'intérêt pour eux. Ce Ménélas moderne a crié, tempêté, et, comme il avait des témoins, il a fait enfermer Valère en prison et Julie dans un couvent. Elle s'évade, et le hasard, ce dieu des vaudevillistes dans l'embarras, l'amène précisément dans la petite ville où Valère est détenu, et au moment même où y arrivent de Paris, pour le jugement du procès en adultère, ce benêt de Corniquet et Dorante, l'éloquent et élégant avocat de Valère. Il paraît que le rapport du juge, ou conseiller rapporteur, est foudroyant contre l'accusé : ce La Pommeraie est un magistrat de la vertu la plus austère, la plus intransigeante ; et il est, en outre, fiancé aux trente ans maigres et compassés et à la dot rondelette et avenante de la fille de son président, le plus formaliste et le plus rigide des présidents. Dorante ne peut obtenir de son ami La Pommeraie qu'il brûle son rapport contre Valère et qu'il en signe un autre, tout contraire, concluant à une ordonnance de non-lieu : une atteinte à la sainteté du mariage est un véritable sacrilège aux yeux de ce juge rigoriste. « La bonne œuvre, se dit Dorante, que de le mener à mal, pour lui prouver qu'il est homme, et de l'amener à l'indulgence par le naufrage de sa vertu ! » Et, dans ce but généreux, voilà notre avocat qui forme contre le conseiller rapporteur tout un petit complot avec Labranche, son secrétaire,

homme ingénieux et sans scrupules, et avec une jeune femme, très évaporée, dont celui-ci vient de faire la connaissance à l'hôtel, et qui ne songe même pas à demander le nom du fortuné coupable qu'elle va travailler à sauver par un moyen assez scabreux. Inutile de vous dire que cette petite brune, si piquante et si compatissante aux jolis garçons dans l'embarras, n'est autre que Julie, que la complice même de ce Valère, qu'il s'agit d'arracher à la Justice. Tout cela est exposé dans un premier acte vif et gai, plein d'entrain et de brio, que traversent par instants les bouffonnes silhouettes du président et de Corniquet, et qui annonce un second acte désopilant.

Il le sera, et ferait rire les plus moroses. Mais, comme l'imprévu est pour beaucoup dans le plaisir que cause la cocasserie des situations vaudevillesques, je me garderai bien de vous conter en détail par quel exhilarant concours de circonstances le vertueux La Pommeraie est amené à croire qu'il a, en moins d'une heure, attenté à la paix d'un ménage, séduit la noble épouse d'un gentilhomme, et, après violation du domicile conjugal, commis un homicide volontaire avec tous les caractères de la préméditation ; comment, la gaieté croissant de scène en scène, à l'affolement du conseiller rapporteur se joint bientôt celui de Julie et de Labranche, le faux assassiné, épouvantés tous deux autant que lui par l'arrivée inattendue du président et de Corniquet, lequel veut à toute force prendre une second fois en flagrant délit sa chère femme, qu'il aime d'autant plus que plus elle le trompe (il y a des maris comme cela !) ; jusqu'à ce que le rideau tombe enfin sur cette étourdissante descente de justice, aussi mouvementée et aussi fertile en drôlatiques inventions que

les scènes les plus heureuses qu'a pu écrire le triomphant auteur des *Surprises du Divorce* et de *Château historique*.

Renfermant les situations pour lesquelles la pièce a été faite et que le premier acte avait pour but de préparer, le second acte d'un vaudeville est toujours le plus amusant des trois, et le troisième est ordinairement le moins bon : l'auteur a déjà extrait de la donnée presque tout ce qu'elle contenait de comique ; d'autre part, le spectateur est fatigué de rire, et la seule curiosité qui lui reste est celle de savoir par quels moyens ingénieux le vaudevilliste expert va débrouiller tous les fils de l'intrigue et rapidement amener un dénoûment plus que prévu, certain. Vous verrez que, par une rare exception, le troisième acte du *Conseiller Rapporteur* renferme pourtant encore quelques scènes spirituellement plaisantes avant le moment attendu où Corniquet retrouvera sa Julie, La Pommeraie son innocence et la dot de sa fiancée, et Valère sa liberté, Valère, la très peu intéressante cause occasionnelle d'une si amusante bouffonnerie dramatique.

Mais si *le Conseiller Rapporteur*, par sa contexture et par sa franche gaieté, ressemble à beaucoup de nos vaudevilles contemporains, il n'est point placé dans le même cadre, joué dans les mêmes costumes modernes, écrit dans le même style. Pourquoi ?

Sous le gouvernement de Juillet, nul ne songeait encore à épurer la magistrature, et le public avait le plus profond respect pour la robe noire et pour la robe rouge. Dans ces conditions, si Casimir Delavigne voulait ne point scandaliser par la liberté de ses satires et par l'impertinence de ses épigrammes, il fallait que rien dans sa pièce ne rappelât l'île de la Cité et son

Palais de Justice, que rien n'y semblât une allusion à des personnalités connues ; il fallait qu'il transportât son action loin de Paris, et qu'il la reportât à plus d'un siècle en arrière. C'est ce qu'il a fait.

Le lieu de la scène n'était pas difficile à trouver. Il est en France une belle et riche province, célèbre par ses poètes et par ses bœufs, par l'abondance de ses pommes et par celle de ses procès ; je crois l'avoir suffisamment désignée. Dès le XVIIe siècle, sa réputation était si bien établie que, les causes à juger s'étant brusment multipliées en Auvergne au point que Louis XIV y dut faire tenir des Grands Jours en 1665, l'abbé Fléchier voyait de ce fait anormal une explication toute naturelle dans l'arrivée à Clermont, quelques années auparavant, d'une dame de Normandie ; et c'était dans une ville normande que Racine avait placé la scène de ses *Plaideurs*. C'est une ville de Basse-Normandie que Casimir Delavigne, étant lui-même haut-normand, a choisie pour y placer son *Conseiller Rapporteur*. Et vous la connaissez bien, cette petite ville de Vire : La Bruyère l'a peinte, elle ou une de ses sœurs, d'une façon si piquante ! Elle est charmante, quand on la découvre de loin, à mi-côte, avec la rivière qui baigne ses murs, avec sa tour, ses clochers, et les arbres qui lui font une verte ceinture ; mais on n'y a pas couché deux nuits qu'on ressemble à ceux qui l'habitent : on en veut sortir, obsédé que l'on est par les caquets, les mensonges et les médisances. La seule rue fréquentée est celle qui monte au tribunal, où, chaque jour, de l'ouverture à la fermeture des portes, on entend se disputer, s'injurier, s'égosiller voisins contre voisins, parents contre parents, époux contre époux. « Sur une population de six mille âmes, dit le président de notre comédie, nous

ne comptons qu'un bon ménage. Encore ce sont trois Picards qui sont venus s'établir dans la ville. Oui, trois : le mari, la femme, et un cousin de la femme. »

Ne croyez pas, Mesdames et Messieurs, que le président ait voulu faire là un mot spirituel : le pauvre homme en est bien incapable. Dans le lointain imprécis et indécis où Casimir Delavigne a reculé prudemment son action, il a pu donner libre carrière à sa fantaisie et peindre impunément un magistrat d'une bêtise magistrale. « Il suffit de le regarder, affirme Crispin, pour être convaincu que, depuis cinq générations, il n'y a pas eu d'esprit dans sa famille. » Et Crispin n'exagère pas. Les raisonnements que vous allez entendre tenir à ce grave et solennel personnage sont d'une absurdité dont la profondeur déconcerte et confond. Et il fallait qu'il en fût ainsi ; car autrement n'eût point été possible, je ne dis pas la marche de la pièce, mais la hardiesse de la satire dirigée dans deux scènes contre l'omnipotence d'une magistrature quelquefois indigne. Dans *les Plaideurs*, Racine aurait-il pu, au XVIIe siècle, nous montrer un juge prévaricateur, qui trahit la justice pour un quartaut de vin, un juge cruel, qui se distrait à mettre à la torture des malheureux, si son Perrin Dandin n'avait pas été une sorte de toqué, de fantoche, aussi irréel pour les spectateurs que la marionnette en costume de commissaire, que rosse Guignol, aux grands éclats de rire des enfants, de leurs bonnes et des militaires ? De même, s'il n'était pas absolument inconscient, le président serait odieux et insupportable au public, quand, ayant ouï parler de la découverte d'un complot à Falaise, il demande que le juge d'instruction y mette un misérable procureur, qui n'en est pas, à la vérité, mais qui lui a fait perdre en

cour de Rouen un procès, à lui, président. Quel scandale ! Voilà qui n'arriverait jamais, si les présidents pouvaient se juger eux-mêmes ! Et la bêtise de la réflexion désarme le public, que révolterait autrement l'infamie de la proposition. Un peu plus tard, le président va interroger Corniquet, accusé d'assassinat : « Je ne m'écarterai pas une minute des ménagements que la Justice doit à un homme dont le crime n'est pas prouvé. Approche, scélérat ! » Et, chaque fois que Corniquet ouvre la bouche pour répondre à ses questions multipliées, le président s'écrie : « Tais-toi ! » Ce qui ne l'empêche pas de conclure, un instant après : « Tout est donc avéré, prouvé, avoué par toi, et tu n'as pas pu trouver un mot pour te justifier. ». Croyez-vous qu'un tel interrogatoire ferait rire, si le président n'était pas à demi gâteux ? Cette scène et celle du complot, qu'on sent si vraies au fond sous l'exagération de la caricature, sont, comme certaines scènes de Molière, de Regnard et de Lesage, aussi *rosses* et aussi amères que bien des scènes de pièces modernes, que nous avons applaudies au théâtre du Vaudeville, ou ailleurs ; seulement jamais Molière, Regnard, Lesage et Casimir Delavigne n'ont oublié que le but de la comédie était d'exciter le rire, et ils faisaient accepter le réalisme cruel et hardi de leurs satires, comme le cynisme de leurs hommes d'intrigue, les Sbrigani, les Crispin, les Labranche, comme enfin l'indécence de certaines situations, en enveloppant le tout dans la gaieté fantaisiste et outrancière de l'action et du dialogue.

En prononçant tout à l'heure le mot d'indécence, je songeais à la femme du pauvre George Dandin et à celle du malheureux Corniquet. Il est certain qu'elles agissent toutes deux avec une rare impudence à l'égard de

leurs époux ; et la seule différence entre ces deux victimes barbues du mariage est que cet imbécile de Corniquet est content, tandis que George Dandin, moins bête, ne l'est pas. Mais aussi ce qui leur est arrivé à l'un et à l'autre est bien de leur faute : pourquoi le paysan de Molière a-t-il voulu prendre une femme demoiselle ? Et pourquoi le marchand de drap noir de Casimir Delavigne s'est-il avisé d'épouser un bas-bleu ? Car Julie est une poétesse, et, tandis que son mari faisait sa caisse et comptait prosaïquement ses écus, elle comptait sur ses doigts les pieds de ses alexandrins. Vous pensez, à part vous, que le cas ne devait pas se présenter souvent au commencement du XVIIIe siècle, et vous n'avez pas tort. Mais il était si fréquent vers 1840, Casimir Delavigne avait pu voir autour de lui tant de femmes de lettres et de poétesses se permettre des licences poétiques et opposer à l'injuste tyrannie du mariage les droits sacrés de la passion libre, qu'il a été entraîné à commettre cette sorte d'anachronisme.

Et puis, il avait beau être le meilleur des hommes et le plus bienveillant des confrères, il avait une petite vengeance à exercer contre l'auteur de *la Joie fait peur*, ce charmant drame en un acte, qui est demeuré au répertoire de la Comédie-Française. La belle Delphine Gay avait épousé Émile de Girardin, le fondateur du journal *la Presse*, et elle avait pour son mari une admiration profonde, ce qui était son droit ; mais elle la manifestait parfois d'une manière qui faisait sourire. Un jour de crise politique grave, dans son salon, ne lança-t-elle point cette phrase : « Nous ne pouvons être sauvés que par celui qui est là-haut », d'un air si pénétré et avec une conviction si ardente que tout le monde crut d'abord qu'il s'agissait de Dieu, alors

qu'elle avait voulu désigner M. de Girardin, dont le cabinet de travail était à l'étage supérieur ? Dans ses *Lettres parisiennes*, d'ordinaire très spirituelles, qui paraissaient en feuilleton dans *la Presse*, elle avait critiqué sans bienveillance aucune une comédie de Casimir Delavigne, *la Popularité*, reprochant avec aigreur au poète d'avoir emprunté à un article de son mari deux de ses expressions les plus applaudies ; et elle les citait, et les voici, ces deux expressions, dans leur complète insignifiance : l'une est « tyrans subalternes », et l'autre, encore plus banale, se trouve dans ce vers :

Vient me voler l'honneur par une calomnie.

Il n'y avait pas de quoi vraiment crier au plagiat ! Le rôle de Julie a permis à Casimir Delavigne de riposter par une malicieuse épigramme, sans méchanceté au fond, puisqu'elle se trouve rendre indirectement hommage à la vertu de sa belle ennemie : « Le mari d'une femme auteur n'a pas besoin d'être autre chose pour être ridicule ». Delphine de Girardin avait manqué d'esprit en attaquant *la Popularité* ; elle en eut en ne parlant pas dans ses *Lettres parisiennes* du *Conseiller Rapporteur*.

Ayant composé une comédie dans le genre de Lesage, Casimir Delavigne avait voulu l'écrire dans la prose de Lesage, mettre le langage de ses personnages en harmonie avec leurs costumes, et hausser ainsi son vaudeville jusqu'à la Comédie-Française, à laquelle il le destinait. Vous allez voir que *le Conseiller Rapporteur* est un fort agréable pastiche du tour vif, de la manière alerte et de la phrase à facettes de l'auteur de *Turcaret*.

Je vous signale, au début même de la pièce, un couplet sur ou plutôt contre le droit et contre les avocats, qui est dans ce genre une vraie petite merveille, et je ne connais pas de comédie dont le dialogue soit plus pétillant, plus étincelant. Sans doute, chaque personnage met une certaine complaisance à faciliter à son interlocuteur une repartie spirituelle. Si Labranche demande à Crispin : Tu me crois capable de quelque chose ? » c'est afin que celui-ci puisse répondre : « Je te crois capable de tout » ; et si Dorante, suppliant Julie de l'aider à mystifier La Pommeraie, lui dit : « Faites cet acte de justice », c'est pour permettre à Labranche d'ajouter : « Contre la justice ». Mais, si l'on sent un peu le procédé, comme dans tous les pastiches, le résultat obtenu n'en est pas moins délicieux. Le premier acte est éblouissant comme un feu d'artifice. Les deux autres le sont un peu moins, soit que l'auteur ait dû sacrifier les grâces étudiées du dialogue à la rapidité du mouvement scénique, soit que la maladie, qui le torturait, et dont il essayait vainement, comme Scarron, de tromper les souffrances par un rire intarissable, eût un peu amorti, malgré tout, l'éclat de sa verve. Peut-être alors eût-il bien fait de prendre la même précaution que George Sand : se consolant, par son génie, de n'avoir pas d'esprit, elle avait prié, dit-on, Alexandre Dumas de semer quelques mots piquants dans son *Marquis de Villemer*. Dumas en jeta à profusion, en père prodigue, dans le premier acte, et renvoya le manuscrit à l'auteur, avec cette note : « Voilà comment il faut faire ». Désespérant d'y réussir, George Sand, en mère économe, retira du premier acte la plupart des mots d'Alexandre Dumas, et les distribua également dan les trois derniers actes de sa comédie.

Puisque Casimir Delavigne avait voulu, en faisant un pastiche, se mettre à l'abri derrière le grand nom de Lesage, et par là éviter que ne s'effarouchât le public empesé et gourmé de la Comédie-Française, il lui fallait expliquer et bien préciser son intention. Voilà pourquoi, le 17 avril 1841, *le Conseiller Rapporteur* parut sur la scène des Français, précédé d'un mordant et incisif *Prologue* en vers, où la comédie nouvelle était annoncée comme une pièce de Lesage, retrouvée dans les papiers d'un notaire : elle peignait, certes, cette vieille comédie, des travers d'un autre siècle et des mœurs d'un autre âge ; car, grâce au ciel, en 1841, c'était chose notoire qu'il n'y avait plus en France de marchands fripons, de médecins charlatans, d'avocats bavards, de juges ridicules, ni de maris marris ; mais elle était pourtant capable de plaire encore par son allure gaillarde et hardie et par ce rire franc et libre, qu'on aimait si fort au vieux temps, si les spectateurs modernes voulaient bien ne pas condamner dès les premiers mots, au nom du bon sens, cette folie de carnaval ou de mi-carême ; on s'en passe si aisément du bon sens :

Témoin tant de Messieurs justement respectés :
Messieurs les électeurs, qu'ils soient mille... ou quarante,
Messieurs de l'industrie et Messieurs de la rente,
Voire Messieurs des Facultés ;
Quant à Messieurs de la critique,
Du bon sens, ils en ont, mais presque autant, ma foi,
Que Messieurs de la politique,
Et c'est tout dire, selon moi.

Chose curieuse, ces précautions mêmes se retournèrent contre l'auteur du *Conseiller Rapporteur*. Sans doute, à l'étonnement de Victor Hugo, qui trouvait que Casimir

Delavigne manquait de gaieté, — il en avait tant lui-même ! —le grand public égala par ses éclats de rire et par ses applaudissements presque ininterrompus le succès de la nouvelle comédie à celui du fameux troisième acte de *Don Juan d'Autriche* ; mais quelques personnes crurent de bonne foi et persistèrent à soutenir que la pièce était bien de Lesage, — ce qui d'un certain côté était du reste flatteur pour Casimir Delavigne ; — et quant aux feuilletonistes, blessés par l'épigramme du *Prologue*, mais ne voulant pas en avoir l'air, ils se mirent d'accord pour dire perfidement que le *Prologue*, où ils étaient attaqués, valait mieux que la pièce qui le suivait, si bien que *le Conseiller Rapporteur* ne fut guère loué, je crois, que par la *Revue britannique* et par la *Revue des Deux-Mondes* ; la critique était d'ailleurs trop absorbée par la récente retraite de Mlle Mars et par la prochaine réception de Victor Hugo à l'Académie française pour s'occuper longuement d'une courte comédie. A la mort de Casimir Delavigne, le premier succès de sa charmante pièce était épuisé, et telle *la Belle au bois dormant*, elle s'endormit d'un long sommeil ; il devait durer soixante ans.

Et voici que M. Ginisty, toujours en quête de ce qui peut piquer la curiosité de ses fidèles abonnés, vient de réveiller cette nouvelle *Dormeuse*. Pour faire honneur au poète auquel l'Odéon renaissant a dû jadis tant d'obligations, il a distribué aux meilleurs artistes de sa troupe comique les rôles de cette bouffonnerie, très brillamment créée par Mlle Anaïs, par Samson (Labranche) et par Provost (le Président), mais dont toutes les traditions sont perdues, et qui par là devient véritablement une pièce nouvelle. Sachant mon goût pour ce vaudeville, aussi amusant que les plus amusants vaude-

villes et plus littéraire qu'aucun d'eux, il m'a voulu donner le plaisir de vous dire tout le bien que j'en pense. Je crois, Mesdames et Messieurs, qu'il vous amusera beaucoup ; je crois que vous allez applaudir chaudement Casimir Delavigne ; et j'ai pleine confiance que, après la représentation, à Desnoyers — vous vous rappelez l'homme du manifeste :

Il est des morts qu'il faut qu'on tue, —

nous pourrons dire ce que disait Cliton au menteur de Corneille :

Les gens que vous tuez se portent assez bien.

LA SOUBRETTE

DANS LE THÉATRE FRANÇAIS (1)

MESDAMES, MESSIEURS,

« La Soubrette » ! Ces deux mots prononcés suscitent devant nous la vision d'un petit être charmant, pétri de malice et de grâce, dont le regard jeune et rieur forme un contraste piquant avec la blancheur des cheveux poudrés, dont l'ajustement très simple est pourtant d'une élégance et d'une coquetterie toutes françaises, dont l'esprit moqueur pétille comme la mousse de notre champagne, panneau galant peint par Watteau pour un boudoir, Sèvres ravissant qui pare une étagère, figurine délicieuse, qui est, dans notre art du XVIIIe siècle, à peu près ce qu'étaient dans l'art grec ces exquises figurines de Tanagra que des fouilles récentes ont révélées à l'admiration des hommes.

Comment, à la fin du règne de Louis XIV, la Soubrette est-elle apparue sur notre théâtre, emportée avec les autres personnages dans la bouffonnerie débridée

(1) *Conférence faite à la Société industrielle d'Amiens.*

des pièces de Regnard, éclairant de son sourire la comédie tristement réaliste de Lesage, ou bien égayant de son gentil caquet les poétiques fantaisies de Marivaux ? D'où venait-elle ? De quelle chrysalide s'échappait ce papillon aux aimables et fraîches couleurs? Ah ! Messieurs, ce qui s'était métamorphosé en cette délicate et légère créature, c'était la plus épaisse et la plus lourde des chenilles. Car la Soubrette, la fine et gracieuse Soubrette du XVIIIe siècle, vient en droite ligne de la Nourrice, de la large et plantureuse Nourrice de la Renaissance; et, pour que tout concoure à rendre l'opposition plus marquée et plus curieuse l'évolution de cet emploi, le rôle de la Nourrice avait été joué par un homme. Cela vous surprend, habitués que vous êtes à voir au contraire aujourd'hui nos directeurs de théâtre chercher toutes les occasions, bonnes ou mauvaises, de faire paraître sur la scène, en costumes de pages ou de cavaliers, des femmes, quelquefois jeunes et jolies ; mais vous cesserez de vous étonner, quand nous aurons jeté un coup d'œil rapide sur les origines de notre comédie.

Elle a été formée par l'union, par la fusion de la farce du moyen âge et de la comédie antique, et toutes deux, si différentes par leur valeur littéraire, avaient ce caractère commun d'être grossières et licencieuses. Sur les tréteaux, devant lesquels les pitres et les bateleurs attiraient et retenaient, par leurs quolibets cyniques et par leurs obscènes lazzi, une foule populacière et bruyante, la présence d'une femme eût été impossible, et de même à Rome aucune actrice n'aurait pu jouer ces comédies de Plaute, à la représentation desquelles longtemps les convenances ne permirent point aux jeunes filles de mener leurs mères ; c'étaient

des pièces pour hommes, jouées naturellement par des hommes, et le masque était là, qui rendait moins invraisemblable le travestissement. Quand la farce quitta la place publique et s'enferma dans l'Hôtel de Bourgogne, devenue plus littéraire, elle n'en conserva pas moins cette double tradition, et l'on continua de voir sur la scène des éphèbes imberbes en jupes d'ingénues et des hommes faits sous la coiffe de duègnes, comme on en pouvait d'ailleurs également voir à la même époque sur le théâtre anglais. Car, prenez-en votre parti, Mesdames, les plus délicieuses, les plus idéales créations de Shakespeare, Cordélia, Desdémone, Juliette, ont été représentées à l'origine par des jouvenceaux rasés de frais ; et quels éclats de rire saluaient l'entrée du gros luron qui jouait la Nourrice de Juliette, alors que Mercutio disait au laquais, qui lui portait la traîne : « Je t'en prie, donne-lui son éventail pour cacher son visage : son éventail est le plus beau des deux ! » Ce rôle étourdissant de la Nourrice, dans *Roméo et Juliette*, d'un comique de foire assurément, mais d'un comique prodigieux dans son énormité, vous permet de vous imaginer ce qu'était le personnage de la Nourrice dans toutes les farces ou comédies burlesques représentées à Paris vers le même temps.

Vous savez que dans la *commedia dell'arte* Arlequin, Pierrot, le Docteur, Colombine, à quelque intrigue qu'ils fussent mêlés, gardaient toujours leur caractère consacré. Notre vieille comédie avait de même des types conventionnellement immuables : le Pédant, le Capitan, le Parasite, la Nourrice.

La Nourrice était une femme sur le retour, aux allures décidées et viriles, qui avait le verbe haut et ne ménageait point ses expressions, parfaitement capable

même, lorsqu'elle avait épuisé les propos agressifs et piquants, les mots salés et orduriers, de relever ses manches et d'aller jusqu'aux voies de fait ; avec cela, très sensible, fort complaisante à la jeunesse amoureuse, prenant toujours parti pour les enfants contre les parents, et inventant les stratagèmes grâce auxquels les amants vont se trouver mariés au nez et à la barbe des vieillards bernés. C'est le type même de ces femmes du peuple, très criardes, mais excellentes, qui, à la vérité, n'ont rien de la bégueule et ne détestent pas les vocables énergiques, mais qui ont la larme aussi facile que l'injure, et qui passent de la colère à l'attendrissement avec une rapidité telle que, dans son *Thermidor*, M. Sardou a pu sans invraisemblance nous les montrer arrachant à l'échafaud ces mêmes victimes de la dernière charrette qu'un quart d'heure auparavant elles poursuivaient de leurs insultes et de leurs menaces. La Nourrice de notre vieille comédie, c'est déjà Mme Angot. Vous comprenez maintenant la longue faveur dont a joui un pareil personnage devant un auditoire plébéien, qui applaudissait au passage les dictons faubouriens, les proverbes populaires et les locutions triviales, qui riait à gorge déployée des équivoques graveleuses et de certains jeux de scène traditionnels et attendus : la Nourrice, dans un élan impétueux de colère retroussant sa robe sur des chausses d'homme, ou dérangeant, par un mouvement trop brusque, l'harmonie préétablie de ses appas postiches.

Au milieu du XVIIe siècle, Tristan L'Hermite s'est amusé à faire encore un pastiche de ce personnage de l'ancienne comédie dans son *Parasite*, et j'en détache une scène caractéristique, qui vous donnera une idée très exacte de ce qu'avait jadis été la Nourrice.

Une bourgeoise de Paris, Manille, a promis au Capitan sa fille; mais Lucinde est éprise de Lisandre, fils de Lucile, prévôt de la maréchaussée pour la généralité d'Orléans. Afin d'introduire Lisandre dans la maison et de s'entendre avec lui sur les moyens de rompre le mariage projeté, la Nourrice Phénice le fait passer pour un fils de Manille, Sillare, qui fut jadis enlevé par les pirates, et qui s'est, dit-elle, évadé d'Alger. Mais, au moment où Lisandre, déguisé en forçat, sort de chez Manille, il se trouve face à face avec son propre père, venu d'Orléans pour le chercher. Il paie d'audace, refuse avec aplomb de reconnaître le vieillard, et lui soutient mordicus qu'il est Sillare, fils de Manille. De son côté, la Nourrice déclare insolemment à Lucile qu'il a la berlue, et, traitée par le bonhomme indigné de « fille de brelan », elle lui prodigue les propos pleins d'aménité :

De berlan ? Parlez mieux ; allez, vieux halebran,
Simulacre plâtré, antiquaille mouvante,
Squelette décharné, sépulture ambulante,
Monopoleur insigne, et maître des larrons,
De qui les coins des yeux semblent des éperons,
Et de qui chaque tempe est creusée en saucière !
Attends-tu donc ici la croix et la bannière ?
Si, mais je dis bientôt, tu ne t'en vas plus loin,
Ton nez s'enrichira de quelque coup de poing.

Et comme Lucile prétend pénétrer dans la maison :

Vouloir entrer chez nous ! Va, ne sois point si sot :
Tu serais affublé d'un couvercle de pot ;
Je te ferais voler toutes les ustensiles ;
Tu ne marcherais plus qu'avecque des béquilles.

Enfin, après avoir étourdi le vieillard de ses dictons injurieux et de ses menaces criardes, la Nourrice lui adresse le plus ahurissant des adieux :

Monsieur, adieu ; bonsoir ; je vous baise les mains.
Une bille, un tambour, une coiffe à cornette,
Une citrouille, un coq, de l'épine-vinette,
C'est, en bon baragouin, tire, passe sans flux,
Abandonnez cet huis, et n'y revenez plus ;
Ou, sur l'étui chagrin de ce cerveau malade,
J'irai bientôt verser un pot de marmelade...
Attendez seulement.

Lucile n'attend pas : il craint le déluge odorant qui s'est abattu sur l'infortuné don Japhet de Scarron, traîtreusement enfermé sur un balcon, tandis qu'à une fenêtre de l'étage supérieur une vieille criait par deux fois : « Gare l'eau ! »

Mais je vous ai dit que la Nourrice était, au demeurant, la meilleure femme du monde : que Lucile s'apaise et donne son consentement au mariage de Lisandre, et voilà Phénice calmée et retournée ; elle demande humblement pardon au vieillard de ses vivacités et conclut par cette excuse mémorable :

Les sages savent bien que les femmes sont folles.

Sous Louis XIII, en même temps que l'acteur Bellemore se vouait aux Capitans, incarnant tour à tour Tranche-Montagne, Brisemur, Fierabras, Rodomont, Matamore, et les jouant avec tant de conscience qu'il finit par les jouer au naturel dans la vie privée, un de ses camarades, Alizon, s'était fait une spécialité des rôles de vieilles Nourrices, et avait créé au théâtre l'emploi des Alizons. Lorsque le grand Corneille, pour attirer chez Mondory la cour et la ville, entreprit d'épurer la comédie et de lui faire peindre les mœurs et parler le langage de la société élégante, il dut d'abord, faute d'actrices, conserver la Nourrice et l'acteur Alizon ; mais si, dans *Mélite* et dans *la Veuve*, la Nourrice a

gardé son front ridé, son teint blême et ses cheveux gris, si elle s'y montre toujours positive et rusée, elle n'y est déjà presque plus comique ; et en 1633, dans sa *Galerie du Palais*, Corneille va remplacer la Nourrice par une Suivante, et confier ce rôle à une femme. C'en est fait, la Nourrice a vécu. Alizon jouera désormais les vieilles dames ridicules. Vous savez que cet emploi sera encore tenu dans la troupe de Molière par des hommes : d'abord par Béjart, qui représentera dans *Tartuffe* Mme Pernelle, puis par Hubert, qui jouera dans *George Dandin* la belle-mère, Mme de Sottenville, dans *le Bourgeois gentilhomme* l'acariâtre Mme Jourdain, dans *les Femmes savantes* cette grotesque et moustachue Bélise, qui croit tous les hommes amoureux d'elle, et plus tard, dans *la Devineresse* de Thomas Corneille, Mme Jobin, c'est-à-dire, sous un nom de théâtre, la Voisin, cette fameuse sorcière qui venait d'attirer chez elle tout Paris, comme avant-hier tout Paris allait demander à une voyante non moins fameuse la communication téléphonique avec l'ange Gabriel. Molière lui-même a voulu paraître sur le théâtre en habits de femme, et vous vous souvenez de la scène où M. de Pourceaugnac, déguisé en dame de qualité, est lutiné par deux Suisses ivres. Ce dernier mot était inutile, un Suisse étant toujours ivre dans le théâtre du XVIIe siècle ; plus tard ce seront les Polonais.

La Suivante, Messieurs, n'a pas été la légataire universelle de la Nourrice ; elle a partagé dans le théâtre de Molière sa succession avec la Femme d'intrigue et avec la Servante, dont il convient d'abord que je vous dise deux mots.

Le plus grave reproche que l'on pût adresser à la Nourrice, c'était de trop compatir, sans doute en sou-

venir de sa jeunesse, aux souffrances des amoureux, et de les soutenir contre leurs parents par des moyens qui n'étaient pas toujours conformes, je ne dis point au respect filial, mais même à la plus vulgaire morale. Ce défaut, beaucoup plus accentué, est devenu le fond même du caractère, le tout de la Femme d'intrigue.

Vous vous rappelez la Frosine de *l'Avare*, cette honnête dame, « à qui le ciel n'a donné d'autres rentes que l'intrigue et que l'industrie », et qui « sait l'art de traire les hommes ». Pour détourner Harpagon d'épouser celle qu'aime son fils, elle imagine, avec une rapidité d'invention admirable, tout un plan de campagne, aussi bien conçu qu'il est irrespectueux : « Si nous avions quelque femme un peu sur l'âge, qui fût de mon talent et jouât assez bien pour contrefaire une dame de qualité par le moyen d'un train fait à la hâte et d'un bizarre nom de marquise ou de vicomtesse, que nous supposerions de la Basse-Bretagne, j'aurais assez d'adresse pour faire accroire à votre père que ce serait une personne riche, outre ses maisons, de cent mille écus en argent comptant; qu'elle serait éperdument amoureuse de lui, et souhaiterait de se voir sa femme, jusqu'à lui donner tout son bien par contrat de mariage ; et je ne doute point qu'il ne prêtât l'oreille à la proposition. » Ce morceau curieux est toujours coupé à la représentation ; car, on ne sait pourquoi, Molière a renoncé à cet excellent stratagème, qui eût si heureusement dénoué sa comédie.

Nous retrouverons Frosine dans *M. de Pourceaugnac*, où, sous le nom de Nérine, elle écoute, en rougissant de plaisir, les éloges que lui prodigue Sbrigani, un galant homme, expulsé de Naples, son pays, parce qu'il ne valait pas la corde pour le pendre : « Que dire de la gloire

que vous acquîtes lorsque, avec tant d'honnêteté, vous pipâtes au jeu, pour douze mille écus, ce jeune seigneur étranger que l'on mena chez vous ; lorsque vous fîtes galamment ce faux contrat qui ruina toute une famille ; lorsque, avec tant de grandeur d'âme, vous sûtes nier le dépôt qu'on vous avait confié ; et que si généreusement on vous vit prêter votre témoignage à faire pendre ces deux personnes qui ne l'avaient pas mérité ? » Cette Nérine-là peut être bien tranquille pour ses vieux jours : elle a le vivre et le couvert assurés dans les prisons du roi.

Il y a des Servantes qui ne valent guère mieux que ces Femmes d'intrigue : témoin cette « carogne » de Claudine, comme l'appelle si justement George Dandin, son maître. Mais la plupart sont de braves créatures très simples, résignées et placides, obéissant à des maîtres fort rudes, comme de malheureux chiens battus : telle cette Flipote, célèbre parce qu'elle ne paraît dans *Tartuffe* que pour être appelée « gaupe » et souffletée par Mme Pernelle ; ou encore la « pauvre Servante » des *Femmes savantes*, une naïve et bonne fille des champs, qui est chassée par sa maîtresse, avec menaces de lui bailler cent coups,

A cause qu'elle manque à parler Vaugelas,

mais qui, ramenée par son maître, prouve victorieusement qu'il y a entre l'honnête bon sens du peuple et l'esprit perverti des cénacles et des ruelles la même différence qu'entre l'or et le clinquant. Ces braves Servantes ont la vulgarité de la Nourrice, dont la Femme d'intrigue reproduit et grossit les défauts.

Nous trouvons ses qualités dans la Suivante. Sous ce

nom je comprends, avec la Dorine du *Tartuffe*, la Nicole du *Bourgeois gentilhomme* et la Toinette du *Malade imaginaire*, qui ne sont, à vrai dire, que des Servantes, mais des Servantes un peu plus relevées que les autres, et qui, dans les maisons plus modestes de Mme Jourdain et d'Argan, occupent la même place et tiennent le même rang que la Suivante Dorine dans la maison plus riche d'Orgon. Toutes les trois vivent dans l'intimité de la famille, et si Dorine est comme la gouvernante de Mariane, Nicole et Toinette sont comme les anciennes bonnes d'enfant de Lucile et d'Angélique ; de sorte qu'elles ont toutes trois pour la jeune fille, qu'elles ont vue grandir, quelque chose de l'attachement de la Nourrice pour l'enfant qu'elle a porté sinon dans, du moins à son sein. Toinette partage même encore la chambre d'Angélique, et c'est elle qui l'accompagne, qui la « suit », quand elle sort. Nous pouvons donc considérer comme des Suivantes Nicole, Toinette et Dorine.

Toutes trois ont, avec des différences qui s'expliquent par la diversité des âges et par celle des milieux, bien des caractères communs. Et tout d'abord elles aiment cette famille dans laquelle elles vivent, et dont elles ont fini par faire en quelque sorte partie. Quels que soient les défauts de leurs maîtres, elles leur restent affectionnées et prennent toujours leurs intérêts, même contre eux-mêmes. Sont-ils aveuglés par une passion égoïste, elles essaient, avec leur rude bon sens, de leur dessiller les yeux ; menacent-ils, par leur sotte manie, de faire le malheur de leurs filles, alors les Suivantes se fâchent, et, devenant, par leur affection même, impertinentes et brutales, elles tiennent sans respect tête aux vieillards et leur montrent sans ménagement le ridicule et l'odieux de leur conduite. A M. Jourdain, ce bourgeois,

aïeul de M. Poirier, qui veut faire de sa fille une marquise, Nicole se contente de dire : « Nous avons le fils du gentilhomme de notre village, qui est le plus grand malitorne et le plus sot dadais que j'aie jamais vu » ; et puis elle se tait, pour laisser parler le défenseur naturel de Lucile, sa mère. Mais Angélique et Mariane n'ont plus de mère ; et voilà pourquoi ces braves filles, qui s'appellent Toinette et Dorine, se font un devoir de mettre au service des pauvrettes le franc parler et l'autorité qu'elles ont, avec le temps, par leurs bons services, conquis dans la maison. Pour rompre un mariage, ici burlesque, et là abominable, toutes deux engagent crânement avec leur maître une lutte longue et acerbe, dans laquelle elles déploient toutes les ressources d'une malice aiguisée et inventive. Toinette est plus bouffonne, parce que le sujet du *Malade imaginaire*, comme celui de *George Dandin*, est si triste au fond, et d'une telle rosserie, comme on dirait aujourd'hui, que Molière, pour ne pas tomber dans le drame, a dû verser dans la farce ; Dorine est un peu plus modérée et réservée, parce que *Tartuffe* est de la haute comédie, et aussi parce que Dorine est plus âgée que Toinette ; mais cette réserve et cette modération sont toutes relatives, et, digne sœur cadette de la Nourrice, Dorine s'attire encore de Mme Pernelle le reproche d'être

Un peu trop forte en gueule et fort impertinente.

Oncques reproche ne fut même plus mérité, si vous vous rappelez la grande scène du deuxième acte :

DORINE.

Vraiment, je ne sais pas si c'est un bruit qui part
De quelque conjecture, ou d'un coup de hasard ;

Mais de ce mariage on m'a dit la nouvelle,
Et j'ai traité cela de pure bagatelle.

ORGON.

Quoi donc? La chose est-elle incroyable?

DORINE.

A tel point
Que vous-même, Monsieur, je ne vous en crois point.

ORGON.

Je sais bien le moyen de vous le faire croire.

DORINE.

Oui, oui, vous nous contez une plaisante histoire !

ORGON.

Je conte justement ce qu'on verra dans peu.

DORINE.

Chansons !

ORGON.

Ce que je dis, ma fille, n'est point jeu.

DORINE.

Allez, ne croyez point à Monsieur votre père :
Il raille.

ORGON.

Je vous dis...

DORINE.

Non, vous avez beau faire,
On ne vous croira point.

ORGON.

A la fin, mon courroux...

DORINE.

Hé bien ! on vous croit donc ; et c'est tant pis pour vous.
Quoi ! se peut-il, Monsieur, qu'avec l'air d'homme sage,
Et cette large barbe au milieu du visage,
Vous soyez assez fou pour vouloir... ?

Et comme Orgon, blessé de ce ton, l'engage à ne pas mettre son nez où il n'a que faire, la Suivante, sans se démonter, repart :

Je n'en parle, Monsieur, que pour votre intérêt.

ORGON.

C'est prendre trop de soin ; taisez-vous, s'il vous plaît.

DORINE.

Si l'on ne vous aimait...

ORGON.

Je ne veux pas qu'on m'aime.

DORINE.

Et je veux vous aimer, Monsieur, malgré vous-même.

ORGON.

Ah !

DORINE.

Votre honneur m'est cher, et je ne puis souffrir
Qu'aux brocards d'un chacun vous alliez vous offrir.

ORGON.

Vous ne vous tairez point !

DORINE.

C'est une conscience
Que de vous laisser faire une telle alliance.

ORGON.

Te tairas-tu, serpent, dont les traits effrontés...

DORINE.

Ah ! vous êtes dévot, et vous vous emportez !

Quel éclat, Messieurs ! Quelle verve ! La saine et franche gaieté ! Ce rôle de la Suivante Dorine est un des plus brillants que Molière ait écrits, et l'on conçoit très bien qu'il ait tenté la grande tragédienne Rachel. Elle y fut d'ailleurs, ce qui ne vous surprendra pas non plus, détestable.

Vous le voyez maintenant, Mesdames, entre la lourde Nourrice de la vieille comédie et la sémillante Soubrette du XVIIIe siècle, la transition s'est faite par la Suivante.

De la Nourrice la quadragénaire Dorine a gardé cet aplomb que donnent les années, la liberté de langage, le goût des propos gaillards, la sympathie pour la jeunesse amoureuse et le désir de la servir. Rajeunissez Dorine de vingt ans ; versez un nuage de poudre sur ses cheveux ; posez une mouche au coin de sa lèvre mutine ; haussez-la sur des talons rouges : et vous aurez la soubrette accorte et leste, justifiant l'étymologie espagnole de son nom (*sobretarde*) par son adresse discrète à remettre *sur le tard* un billet galant, et sauvant par sa jeunesse même ce qui pourrait paraître trop libre dans ses intrigues et dans ses paroles. Elle n'a pas moins de verve que la Suivante de Molière, la Soubrette de Regnard, de Lesage ou de Marivaux ; mais elle a plus d'esprit. Il y a entre elles deux la différence qu'il y a entre deux époques et deux systèmes.

Avant tout observateur scrupuleux de la nature,

Molière a relevé et noté soigneusement des traits de caractère, et si dans son théâtre abondent les mots qui jettent sur une âme un jour éclatant, on n'y trouverait pas une seule fois ce qu'on nomme un mot d'auteur, c'est-à-dire un trait d'esprit piqué dans une scène uniquement pour lui-même ; car je me refuse à voir un calembour, qui d'ailleurs serait bien mauvais, dans cette réplique du *Malade imaginaire* : « Votre maître de musique est allé aux champs ».

Mais, à la fin du XVIIe siècle, le goût change : la phrase, qui était restée jusqu'alors plutôt ample et oratoire, s'est faite plus courte, plus ramassée, plus nette, plus incisive. Après La Bruyère on a aimé l'esprit pour lui-même, l'esprit à tout propos et hors de propos, et, sans grand souci de la vérité des caractères et des mœurs, les Dufresny, les Lesage, les Regnard, les Dancourt, les Marivaux, l'ont répandu dans leurs dialogues étincelants à pleines mains, avec une prodigalité qui n'aura d'égale que celle de Beaumarchais, d'Alexandre Dumas fils ou de Meilhac. Partout l'auteur se montre à côté de ses personnages ; c'est lui qui parle par leur bouche, et, comme la Soubrette n'est presque jamais personnellement intéressée dans l'action, qu'elle y assiste d'ordinaire en spectatrice amusée, qui accompagne toutes les péripéties de ses commentaires ironiques, il en est résulté que son rôle est le plus fertile en traits piquants et en réflexions mordantes, qu'il est, dans ces comédies brillantes, le plus brillant. Qu'elle s'appelle Fanchette, Lisette ou Marton, la Soubrette est donc toujours charmante, mais aussi toujours à peu près la même, l'unique différence étant dans la qualité de l'esprit de l'auteur.

Dans le très gai Regnard, la Soubrette est plus gaie

et semble s'amuser elle-même de ses récits enlevés de verve et de ses fresques comiques, peintes à grands coups de pinceau :

Non, je ne comprends pas de plus charmant plaisir
Que de voir d'héritiers une troupe affligée,
Le maintien interdit, et la mine allongée,
Lire un long testament, où, pâles, étonnés,
On leur laisse un bonsoir avec un pied de nez ;
Pour voir au naturel leur tristesse profonde,
Je reviendrais, je crois, exprès de l'autre monde.

Dans les comédies laborieuses et malignes de Lesage, la Soubrette est moins naturelle, mais plus fine ; elle se travaille, avec succès d'ailleurs, à dire des bons mots, qui marquent chacun des pas de l'action qu'elle regarde. Dans *Crispin rival de son maître*, on veut marier à Damis Angélique, qui aime Valère, et la jeune fille, désolée, demande conseil à Lisette; celle-ci lui répond :

On ne peut vous donner que deux sortes de conseils : l'un, d'oublier Valère, et l'autre, de vous raidir contre l'autorité paternelle. Vous avez trop d'amour pour suivre le premier; j'ai la conscience trop délicate pour vous donner le second : cela est embarrassant, comme vous voyez.

ANGÉLIQUE.

Ah ! Lisette ! tu me désespères.

LISETTE.

Attendez ! Il me semble pourtant que l'on peut concilier votre amour et ma conscience. Oui, allons trouver votre mère... Avouons-lui tout. Elle aime qu'on la flatte, qu'on la caresse : flattons-la, caressons-la... Il est vrai qu'elle est toujours du sentiment de celui qui lui parle le dernier. N'importe; ne laissons pas de l'attirer dans notre parti.

Et comme la rusée Soubrette s'entend à flatter » et à « caresser » la maman !

LISETTE, *sans faire semblant de voir Mme Oronte.*

Il faut convenir que Mme Oronte est une des plus aimables femmes de Paris.

Mme ORONTE.

Vous êtes flatteuse, Lisette.

LISETTE.

Ah ! Madame ! Je ne vous voyais pas ! Ces paroles, que vous venez d'entendre, sont la suite d'un entretien que je viens d'avoir avec Mademoiselle Angélique au sujet de son mariage. Vous avez, lui disais je, la plus judicieuse de toutes les mères, la plus raisonnable.

Mme ORONTE.

Effectivement, Lisette, je ne ressemble guère aux autres femmes ; c'est toujours la raison qui me détermine.

LISETTE.

Sans doute.

Mme ORONTE.

Je n'ai ni entêtement, ni caprice.

LISETTE.

Et, avec cela, vous êtes la meilleure mère du monde.

Le terrain ainsi préparé, Lisette avoue à Mme Oronte qu'Angélique éprouve de la répugnance à épouser Damis.

Mme ORONTE.

Elle a peut-être une passion dans le cœur.

LISETTE.

Oh ! Madame, c'est la règle. Quand une fille a de l'aversion pour un homme qu'on lui destine pour mari, cela suppose toujours qu'elle a de l'inclination pour un autre. Vous m'avez dit,

par exemple, que vous haïssiez M. Oronte la première fois qu'on vous le proposa, parce que vous aimiez un officier qui mourut au siège de Candie.

Mme ORONTE.

Il est vrai ; et, si ce pauvre garçon ne fût pas mort, je n'aurais jamais épousé M. Oronte.

LISETTE.

Eh bien ! Madame, Mademoiselle votre fille est dans la même disposition où vous étiez avant le siège de Candie.

Persuadée par cet argument irrésistible, Mme Oronte prend Valère sous sa protection, et tient tête à son mari, soutenue par les exhortations de Lisette : « Bon !... Courage !... Ne mollissez point ! » Mais nous savons qu'elle est toujours de l'avis du dernier qui parle, et les *a-parte* de Lisette marquent bientôt les étapes de sa défection : « Adieu, la girouette va tourner !... Mort de ma vie ! Est-ce là une femme ? Elle ne contredit point. »

Dans les études minutieuses de cet anatomiste du cœur humain qui s'appelait Marivaux, la Soubrette est encore plus psychologue et a dans l'esprit plus de pénétration. Veut-elle, par exemple, corriger sa maîtresse de sa coquetterie minaudière, elle la lui peint, dans *l'Ile des esclaves*, avec une vérité bien légère et bien fine ; c'est un pastel délicieux : « Madame se lève. A-t-elle bien dormi, le sommeil l'a-t-il rendue belle, se sent-elle du vif, du sémillant dans les yeux, vite sous les armes ; la journée sera glorieuse : « Qu'on m'habille ! » Madame verra du monde aujourd'hui ; elle ira aux spectacles, aux promenades, aux assemblées ; son visage peut se manifester, peut soutenir le grand jour ; il fera plaisir à voir : il n'y a qu'à le promener hardiment ; il est en état : il n'y a rien à craindre... Madame,

au contraire, a-t-elle mal reposé : « Ah ! qu'on m'apporte un miroir. Comme me voilà faite ! Que je suis mal bâtie ! » Cependant on se mire, on éprouve son visage de toutes les façons ; rien ne réussit : des yeux battus, un teint fatigué. Voilà qui est fini ; il faut envelopper ce visage-là : nous n'aurons que du négligé ; Madame ne verra personne aujourd'hui, pas même le jour, si elle peut ; du moins fera-t-il sombre dans la chambre. Cependant il vient compagnie, on entre ; que va-t-on penser du visage de Madame ? On croira qu'elle enlaidit ; donnera-t-elle ce plaisir-là à ses bonnes amies ? Non, il y a remède à tout, vous allez voir : « Comment vous portez-vous, Madame ? — Très mal, Madame : j'ai perdu le sommeil ; il y a huit jours que je n'ai fermé l'œil ; je n'ose pas me montrer : je fais peur. » Et cela veut dire : « Messieurs, figurez-vous que ce n'est point moi, au moins ; ne me regardez pas ; remettez à me voir ; ne me jugez pas aujourd'hui ; attendez que j'aie dormi »... J'allais parler des vapeurs de mignardise auxquelles Madame est sujette à la moindre odeur. Elle ne sait pas qu'un jour je mis à son insu des fleurs dans la ruelle de son lit pour voir ce qu'il en serait. J'attendais une vapeur ; elle est encore à venir. Le lendemain, en compagnie, une rose parut : crac, la vapeur arrive ! »

Cet art factice et charmant du XVIIIe siècle disparut avec la société dont il avait été la fleur délicate et rare. Dans la société nouvelle, qui s'est constituée après la Révolution, société active et positive, il n'y a plus de place pour l'imagination et pour le rêve. Il est passé, le temps gracieux des Watteau et des Boucher, le temps aimable où se mouvaient sur le théâtre des personnages vrais dans des intrigues fantaisistes et illocalisées. Ce qui va régner

au XIXe siècle, c'est la comédie de mœurs, fidèle peinture de la vie réelle, et dans la vie moderne, la Soubrette, devenue la Femme de chambre, est si effacée! Elle ne fait plus partie de la famille ; loin de partager, comme Toinette, la chambre de sa jeune maîtresse, elle ne couche même plus dans l'appartement ; des gens qui les servent les maîtres ignorent tout, la plupart du temps, jusqu'à leur nom véritable ; et, par suite, excepté dans le demi-monde où une communauté d'origine et un manque commun d'éducation rapprochent les distances, Madame cache à sa Caméristeses affaires avec des précautions trop souvent justifiées ; elles n'ont plus guère de rapports qu'à l'heure où l'une donne brièvement des ordres, que l'autre exécutera sans intérêt, quand elle veut bien les exécuter. Il faudra un accident pour que la Femme de chambre se trouve mêlée à la vie de ses maîtres et que sa personnalité ait occasion de se dégager. On s'aperçoit alors que, si elle a perdu la poudre et les paniers, le désintéressement et la sensibilité de la Soubrette, la Femme de chambre du XIXe siècle peut en avoir du moins gardé l'esprit charmant, l'esprit bien français. C'est ce que nous prouve une exquise petite pièce de Meilhac, qui du Gymnase est passée à la Comédie-Française, *l'Autographe*.

Pour des raisons qu'il est inutile de vous exposer, et qu'il vous est d'ailleurs facile de deviner, un Italien fixé à Paris, le comte Riscara, veut attirer sur la Femme de chambre de la comtesse l'attention d'un auteur dramatique, Chastenay, qu'il trouve trop assidu chez lui. Justement le poète a donné à Julie un billet pour aller voir sa comédie, et Riscara ordonne à la jeune fille de lui adresser, en guise de remerciements, « des compliments à tout casser :

Vous commencerez par vous écrier : « C'est sublime ! C'est divin ! » Une fois partie de là, vous irez toujours en augmentant !

JULIE.

Il croira que je me moque de lui !

RISCARA.

Il n'y a pas de danger. Quand vous lui aurez dit... tout ce que vous trouverez à lui dire, vous lui...

JULIE.

Je lui...

RISCARA.

Voyons, regardez-moi un peu... Bah ! vous êtes assez jolie pour qu'on puisse risquer cela... vous lui prendrez la main et vous la lui embrasserez.

JULIE.

Vous dites ?

RISCARA.

Vous lui embrasserez la main ; la chose faite, je vous donnerai vingt-cinq louis.

JULIE.

Mais comment m'y prendrai-je, Monsieur ?

RISCARA.

Comme vous voudrez ; cela vous regarde. Embrassez-lui la main, et vous aurez cinq cents francs.

JULIE.

Pardon, vous avez dit six cents.

RISCARA.

J'ai dit vingt-cinq louis.

JULIE.

En Champagne, Monsieur, les louis sont encore de vingt-quatre livres... Nous sommes fort arriérés en Champagne.

RISCARA.

Je m'en aperçois. (*En riant.*) Ah ! vous êtes bien la femme qu'il faut, vous !... Embrassez-lui la main, vous aurez vos six cents francs. (*Il rentre chez lui.*)

JULIE.

Six cents francs pour lui embrasser la main !... (*Après un instent de réflexion, elle court à la porte par laquelle le comte est sorti.*) Si je lui embrasse les deux, est-ce que j'aurai le double ?

Alors commence une scène charmante. Julie cause avec Chastenay de choses et d'autres, s'interrompant pour dire à part : « Où met-il donc sa main ? » Plusieurs fois elle est sur le point de s'emparer de cette main lucrative ; chaque fois, Chastenay, qui ne se doute de rien, la retire, et Julie s'écrie, désappointée : « Manqué ! » Enfin, au bout de ses expédients, elle s'avise de cette question saugrenue :

Comment faites-vous, Monsieur, pour faire vos pièces de comédie ?

CHASTENAY.

Mais je prends du papier, une plume, de l'encre, et j'écris.

JULIE.

Vous écrivez...

CHASTENAY.

Mon Dieu, oui.

JULIE.

Avec la main ?

CHASTENAY.

Naturellement.

JULIE.

Avec laquelle, Monsieur ?

CHASTENAY.

Avec celle-ci.

JULIE.

Ainsi, c'est là la main ?... (*Elle lui prend la main ; il se laisse faire.*)

CHASTENAY.

Drôle de fille !

JULIE.

C'est là la main qui a écrit... (*Elle la porte vivement à ses lèvres*). Ah ! pardonnez-moi, Monsieur ! »

Et, tandis que Chastenay demeure abasourdi, Julie s'éloigne, en disant à part : « Enfin ! Mais ça valait mille francs ! »

Julie, Messieurs, est vraiment la dernière Soubrette, et elle vivait en 1858. Elle est morte à peu près en même temps que la dernière Grisette, et sa mort fut une perte pour l'esprit français. Peintres trop exacts de la vie contemporaine, nos auteurs dramatiques, lorsqu'ils font encore traverser la scène à la Femme de chambre, ne nous la montrent plus que sous ses deux aspects actuels : dans leurs vaudevilles, elle fait comprendre cyniquement à Monsieur qu'elle échangerait volontiers son modeste sixième contre un entresol luxueusement meublé ; dans leurs drames, elle fait bru-

talement chanter Madame, dont elle a surpris les secrets coupables.

Elle est donc éteinte, bien éteinte, éteinte à jamais, la race des Suivantes dévouées de Molière et des spirituelles Soubrettes de Marivaux. Elles ne sont plus qu'un sujet d'études pour les archéologues de notre siècle, comme sont les fossiles pour les paléontologistes ; seulement ce sont tout de même des fossiles plus agréables à regarder.

L'AIGLON

DE M. EDM. ROSTAND (1)

MESDAMES ET MESSIEURS,

J'ai ouï conter — est-ce une légende? — que dans la chambre où, tout jeune, dormait M. Edmond Rostand, deux portraits étaient suspendus au mur en face de son petit lit, et que ces deux portraits, fort étonnés sans doute d'un rapprochement si imprévu, étaient celui de Cyrano de Bergerac et celui du roi de Rome. Tous les matins, à ces minutes délicieuses du réveil, où le corps engourdi de l'enfant sommeille encore à demi, tandis que déjà sa pensée reposée s'envole comme l'alouette au lever du soleil, le futur poète contemplait ces deux figures, si différentes, sympathiquement penchées vers sa couche, et son imagination prenait plaisir à tirer ses deux amis de leurs cadres, à les ranimer, et à les voir revivre leur vie volontairement batailleuse ou involontairement inactive. Plus tard, quand il connut mieux Cyrano par la lecture de ses œuvres si personnelles, il a fait, vous le savez, de l'original poète au nez

(1) *Conférence faite à la Société industrielle d'Amiens.*

éléphantesque le héros à la fois risible et touchant d'un drame, où, dans un décor d'une grande exactitude historique, se joue la plus exquise des fantaisies (1). Il se fût accusé d'ingratitude s'il eût fait moins pour l'autre ami muet de son enfance, pour celui qu'il préférait peut-être, ce mélancolique et pâle fils du grand empereur, dont le sourire résigné avait le charme d'un pastel près de s'effacer. Le poète lut donc et relut le savant ouvrage consacré par M. Welschinger au roi de Rome, puis il dressa sur le théâtre, comme un pendant à son *Cyrano de Bergerac*, un nouveau drame, tout frémissant d'émotion et de sympathie, *l'Aiglon*.

Il n'est pas de spectacle, Mesdames et Messieurs, qui trouble profondément l'âme humaine comme celui de la jeunesse brisée dans sa fleur, d'une espérance brutalement fauchée par la mort. Rappelez-vous Bossuet, devant le cercueil d'Henriette d'Angleterre, disant d'une voix altérée par la douleur : « Madame a passé du matin au soir, ainsi que l'herbe des champs ! » Rappelez-vous le plus tendre des poètes latins, Virgile, répandant sur la tombe du jeune Marcellus, avec des larmes, la candide pureté des lis symboliques. Et, sans doute, Marcellus était le neveu, le fils adoptif, l'héritier désigné d'Auguste ; mais sa naissance n'avait pas été attendue par les vœux ou par la crainte de l'Europe entière, comme celle du roi de Rome.

C'est le 20 mars 1811. Durant la nuit, toutes les églises de Paris ont été remplies d'une foule religieuse, priant avec ardeur pour Marie-Louise et pour Napoléon. A neuf heures du matin, le canon commence à tonner ;

(1) Voir dans notre volume intitulé *Hommes et Mœurs au XVIIe siècle* la conférence que nous avons faite également à la Société industrielle d'Amiens sur *Cyrano de Bergerac*.

la ville écoute, anxieuse et muette. A la vingt-deuxième détonation, qui annonce que l'empereur a un héritier, un immense cri de reconnaissance s'élève vers Dieu. Au page, qui lui apporte la nouvelle officielle, le Sénat octroie par acclamation une pension viagère de dix mille francs ; le peuple accourt aux Tuileries avec des clameurs enthousiastes, et, dans la joie généreuse que lui cause la naissance de ce petit roi de Rome, dont le ciel lui a refusé d'être la mère, l'impératrice Joséphine veut être une des premières à féliciter l'empereur. Et le soir, tandis que les dernières salves déchirent l'air et que s'illumine toute la France impériale, dans le magnifique berceau gardé par un aigle, semé d'abeilles d'or, et surmonté d'une Victoire aux ailes déployées, qu'a offert la ville de Paris, parmi les grands cordons de la Légion d'honneur et de la Couronne de fer, au milieu de celui des Ordres autrichiens qu'a lui-même apporté le prince de Metternich, Napoléon regarde dormir cette chair de sa chair et ce sang de son sang, ce fils tant désiré, par le don duquel Dieu semble lui-même consacrer l'Empire; et, plus ému qu'à Rivoli, aux Pyramides et à Wagram, l'empereur sent monter à ses lèvres orgueilleuses le cri triomphal :

L'avenir ! L'avenir ! L'avenir est-à moi !

« O mortels ignorants de leur destinée ! » Trois ans après, presque jour pour jour, le Sénat proclame la déchéance de l'empereur vaincu enfin par la coalisation de l'Europe ; et, tandis que Napoléon gagne la petite île d'Elbe, où est reléguée tant de grandeur, on arrache des Tuileries l'enfant impérial, qui se débat et qui proteste : « Je ne veux pas m'en aller ! Puisque papa est absent, c'est moi qui suis le maître ! » Il est mis en

cage, le pauvre petit aiglon, et ses ailes, qui semblaient devoir, un jour, couvrir le monde de leur envergure, vont se briser, impuissantes, contre les barreaux dorés, mais solides, de la prison autrichienne. C'est de ce jour que commence sa longue agonie.

Non qu'il ait été privé de soins et d'égards à la cour de son aïeul. L'empereur François n'était pas fort intelligent, car, de trois ans seulement plus âgé que Napoléon, il n'avait pas su se créer d'autre occupation que de fabriquer de la cire à cacheter ; il n'était pas très amusant, car ses trois premières femmes, qu'il ne quittait pas plus que leur ombre, en étaient mortes d'ennui ; mais c'était un homme pieux, de principes solides, très bon pour ses douze frères et sœurs, pour ses nombreux enfants et petits-enfants, pour ses innombrables cousins. Il s'attacha sincèrement à son petit-fils français, dont la vivacité spirituelle formait un si piquant contraste avec la gravité autrichienne des archiducs, et dont la séduction était irrésistible ; s'il lui eût été permis de n'être que grand-père, je crois bien qu'il l'aurait vu avec plaisir ramener aux Tuileries l'aigle impériale.

Mais ce plaisir n'eût point été partagé par Marie-Louise. Ce n'était pourtant pas une méchante femme : elle n'avait point assez d'énergie pour cela. Elle était même sensible et romanesque, car elle portait volontiers un bracelet fait avec la pierre du sarcophage de Roméo et de Juliette ; et elle n'était pas incapable d'affection, car elle aima d'une égale tendresse son fils, sa perruche Margharitina et le comte de Neipperg, qu'elle épousa secrètement, dès qu'elle le put. Mariage bien modeste pour une archiduchesse d'Autriche ; mais ce Neipperg chantait d'une voix qui vous remuait le cœur ! Et puis

il était si beau cavalier ! Comme il avait bonne mine sous l'uniforme des hussards hongrois ! En vérité, on ne remarquait même pas qu'il n'eût qu'un œil ! D'ailleurs Marie-Louise n'était point ambitieuse : elle avait bien eu la faiblesse de regretter quelque temps le titre d'impératrice ; mais elle avait fini par comprendre que sa véritable mésalliance avait été précisément son mariage avec cet empereur des Français, fils de la Révolution ; heureusement, quoiqu'elle n'ait jamais rien eu personnellement à reprocher à Napoléon, elle n'avait répondu à aucune lettre de Sainte-Hélène ; elle écartait tout souvenir de son passé impérial, pour n'être plus que la duchesse de Parme, apparentée à la famille royale de France, avec laquelle elle entretenait les meilleures relations. Elle n'aurait pas voulu qu'on fît entrer, comme d'aucuns demandaient, son fils dans les ordres, non ; mais elle s'indignait quand, à Livourne et à Bologne, on criait sur son pasage : « Vive Napoléon II ! » Ce qu'elle lui souhaitait bourgeoisement, c'était d'être tout simplement « le plus riche particulier de l'Autriche » ; et, du moment qu'elle procurait en secret à ce cher enfant des gilets et des cravates de Paris, il ne lui venait pas à l'idée que le fils de l'empereur pût rien regretter de la France. Ne dirait-on pas vraiment, Messieurs, la perruche Margharitina élevant sur son perchoir un aiglon, qu'elle aurait, par erreur, couvé et fait éclore ?

Le grand, l'implacable ennemi du pauvre petit prince, c'était Metternich, ce renard, qui avait eu raison de Napoléon, ce lion. Dans le fils il redoutait encore le père, comme l'avait bien prévu le glorieux captif de Sainte-Hélène, qui comparait volontiers le roi de Rome au jeune fils d'Hector, à ce malheureux Astyanax pour-

suivi par l'impitoyable vengeance de la Grèce conjurée. C'était Metternich, qui avait attiré en Autriche Marie-Louise et son fils ; Metternich, qui ne laissait pénétrer jusqu'à l'enfant aucun Français ; Metternich, qui avait demandé qu'on appelât désormais Franz le petit Napoléon ; Metternich, qui avait fait donner au roi de Rome le titre de duc de Reichstadt par des lettres patentes où le nom de son père était volontairement oublié ; Metternich enfin, qui imposa au fils du vainqueur d'Austerlitz l'uniforme blanc de colonel autrichien. C'était ce diplomate sec, gourmé et pâle, qui s'était chargé d'enseigner à l'aiglon l'histoire de l'aigle ; et combien furent impartiales ses leçons, vous en pouvez juger par cette phrase de ses *Mémoires* : « L'opinion du monde est partagée et le sera toujours peut-être sur la question de savoir si Napoléon méritait le titre de grand homme. »

Mais, à travers même cet enseignement haineux, l'incomparable épopée du père gonflait d'un légitime orgueil le cœur généreux du fils. Très intelligent, très instruit, car il apportait une ardeur infatigable à toutes ses études, — excepté à celle de la langue allemande, où il se plaisait malicieusement à multiplier les fautes d'orthographe, — très observateur, très perspicace, comme sont généralement ceux qui parlent peu parce qu'ils écoutent beaucoup, le jeune prince savait découvrir la véritable interprétation des faits et deviner ce qu'on lui cachait. Fier d'avoir pour père le plus grand capitaine du siècle et peut-être de tous les siècles, fier d'être « le fils de l'Homme », comme l'appellera si heureusement le poète Barthélemy, il avait sans cesse présente à l'esprit cette phrase du testament de Napoléon : « Je recommande à mon fils de ne jamais oublier qu'il est né prince français », comme cette autre : « Je désire

que ce faible legs lui soit cher, comme lui retraçant le souvenir d'un père dont l'univers l'entretiendra. » Et, dans sa bibliothèque personnelle, où il avait rassemblé tout ce qui avait été publié sur l'empereur, Napoléon II passait de longues heures devant le portrait de Napoléon Ier par Gérard, à rêver. Ah ! Messieurs, rappelez-vous l'admirable tableau de Detaille, où les petits soldats français, endormis près des fusils dressés en faisceaux, voient dans leurs rêves passer la chevauchée héroïque de la Grande Armée, suivant à travers le monde la redingote grise et le petit chapeau de l'empereur, et songez à ce que pouvaient être les rêves du roi de Rome ! C'est de ces rêves et du réveil de ces rêves que cet enfant est mort.

Voyez-le devant une glace, contemplant d'un œil inquiet sa propre image : la nature a-t-elle fait de lui un Autrichien ou un Français ? un Habsbourg ou un Bonaparte ? Ces yeux d'un bleu clair, ces cheveux blonds, cette haute taille — il mesure 1 m. 86 c. — tout cela, hélas ! est d'un prince de la maison d'Autriche; mais ce menton énergique, volontaire, impérieux, c'est bien celui des Bonapartes ; dans l'air de son visage on retrouve bien, malgré tout, celui de son père ; il est bien de la même race. Mais alors il pourrait peut-être continuer l'empereur, si la France se réveillait de son long sommeil, si de nouveau elle avait soif de cette gloire, dont Napoléon lui avait si longtemps versé l'ivresse, si le cœur du peuple battait encore pour lui ! Sans doute, le prince ignore qu'il a plusieurs fois, en France, été formé des complots en sa faveur ; il ne connaît pas cette lettre à son oncle Joseph dans laquelle un jeune poète, le chef acclamé de l'école romantique, se déclarait prêt à tout faire « pour l'héritier du plus

grand nom qui soit au monde » ; mais il a lu la brochure dans laquelle M. de Chateaubriand démontrait que, si sa mère lui avait donné le passé, son père lui donnait l'avenir; il a ouï dire que, dans toute la France, des partisans inconnus répandent son portrait sur des cartes, des mouchoirs, des rubans, des bonnets, des tabatières, des pipes, des coquetiers, des verres à boire, des couteaux, et même des bretelles ; et il se flatte que les survivants de la Garde accueilleraient avec transport « le descendant des victoires ». Son cœur frémit d'espérance, et de cette espérance il s'ouvre à son unique ami, à son conseiller, au dévoué chevalier de Prokesch, le seul témoin qui nous ait renseignés sur sa vie, Prokesch, qui joua auprès du fils de Napoléon le rôle que joue auprès de don Carlos le marquis de Posa dans le beau drame de Schiller. Parfois, le jeune prince, dans son exaltation généreuse, songe à s'enfuir de Vienne et à brusquement apparaître à la France étonnée; d'autres fois, il s'efforce de gagner à sa cause un aïeul qui l'aime tendrement ; il croit y avoir réussi ; il voit approcher le moment où le roi de Rome va jouer le grand rôle pour lequel il se sent toute la force d'un Bonaparte ; et voici que Metternich, qui l'observe et le devine, replonge impitoyablement l'adolescent dans le doute dévorant où il se consume, en lui disant de sa voix sèche que, seul, le sang pâle des Habsbourgs coule dans les veines du blond duc de Reichstadt.

Ces secousses multipliées épuisent cet enfant de vingt ans. La phtisie, qui a fait tant de victimes dans la descendance de sa grand'mère, l'impératrice Marie-Thérèse, la phtisie l'atteint. Malgré l'énergie fébrile qu'il déploie pour dissimuler son état et pour exercer le commandement effectif de son régiment, le mal le ter-

rasse. On le porte dans ce château de Schœnbrünn, où, deux fois, Napoléon était entré en maître à la tête de ses armées victorieuses, dans la chambre même où l'empereur avait dormi sur un lit de camp ; et là, le 22 juillet, le même jour qu'il avait appris jadis la mort de l'empereur, le même jour que la peur de l'Europe avait fait du roi de Rome un duc de Reichstadt, le prince expire, en appelant son père dans le délire de l'agonie. La lame avait usé le fourreau ; l'âme avait brisé le corps.

La veille de cette mort, qui allait mettre en deuil les Bonapartes et les Habsbourgs, à Rome, l'aïeule, Mme Lætitia, la mère de l'empereur, presque aveugle et à demi paralysée, redressant, par un effort de sa volonté virile, ses quatre-vingt-quatre ans enveloppés de longs voiles noirs, avait étendu ses mains tremblantes sur la tête de Prokesch agenouillé, et l'avait chargé de porter sa bénédiction à son petit-fils, resté fidèle à la mémoire de Napoléon.

A la même heure, la duchesse de Parme, enfin arrivée à Schœnbrünn, pleurait et se lamentait : si elle avait pu croire son fils si malade, elle aurait assurément renoncé, pour venir plus tôt, à la première représentation du nouvel opéra de Ricci : *Figaro et la modiste* ; bien certainement la mort de son cher enfant allait lui causer autant de chagrin que celle de Neipperg, son beau Cyclope ! Et, en effet, quand le prince eut rendu le dernier soupir, il fallut emporter la sensible Marie-Louise évanouie; sa douleur l'empêcha d'assister aux obsèques. Mais, dix-huit mois après, elle épousait le comte de Bombelles, un Français, un gentilhomme de la chambre du roi Louis XVIII ; et, toute joyeuse, elle écrivait à une amie : « C'est une heureuse trouvaille ! » Et la

femme qui parlait ainsi en 1834, c'était l'ex-impératrice des Français, c'était la veuve de Napoléon, c'était la mère de l'Aiglon ! En vérité... Mais non, tant d'inconscience désarme : paix dans la tombe à l'impératrice Margharitina !

N'est-il pas vrai, Messieurs, qu'il y a dans la nécropole de l'histoire peu de têtes de mort aussi touchantes que celle du roi de Rome ? N'est-il pas vrai que peu de spectacles sont plus douloureux que celui de cette lutte si cruellement inégale entre un enfant et l'Europe, que celui de cet adolescent mourant de la fin de son rêve, et, sans avoir rempli sa destinée, fils inconnu d'un si glorieux père, disparaissant dans le gouffre de l'oubli ? Aussi est-ce avec une émotion profonde que, à Vienne, dans la Crypte des Capucins, M. Edmond Rostand s'est incliné devant le cercueil du roi de Rome, et qu'il a murmuré au martyr ces mots tendrement consolateurs :

> Dors ! mais rêve, en dormant, que l'on t'a fait revivre,
> Et que, laissant ton corps dans son cercueil de cuivre,
> J'ai pu voler ton cœur dans son urne d'argent.

Ce cœur, Messieurs, fait toute la pièce de *l'Aiglon*, comme avait fait tout le chef-d'œuvre de M. Rostand le nez de Cyrano. Les espérances, les doutes, les révoltes, les découragements de cet ardent, mais débile Hamlet, produisent toutes les péripéties de l'action, qui se termine seulement quand ce grand cœur, meurtri par l'étroite cuirasse autrichienne, a versé par sa blessure, sans cesse élargie, la dernière goutte de son sang corse.

Mais, pour nous montrer ces espérances, ces doutes, ces révoltes, ces découragements de l'Aiglon, dont la

longue suite forme toute la pièce, il fallait multiplier les incidents et les personnages chargés de les faire naître. Cela n'était point pour embarrasser le poète, qui avait, avec tant de bonheur, dans *Cyrano*, dirigé sur le théâtre les évolutions d'un nombre considérable d'acteurs, et qui, par son art de les grouper, d'harmoniser les couleurs de leurs costumes, de les encadrer d'accessoires ingénieusement pittoresques, avait fait des cinq actes de son drame cinq délicieuses aquarelles. Cet art n'est pas moins achevé dans *l'Aiglon*, où le cercle de Marie-Louise à Baden, le bal costumé dans les ruines romaines du parc de Schœnbrünn, et la dernière communion du duc de Reichstadt forment autant de tableaux savamment composés pour être la joie et le régal des yeux. Mais les quatre-vingts personnages qui parlaient dans *Cyrano* étaient tous des personnages de fantaisie, dont nous n'avions aucun besoin de rien savoir en dehors de l'effet dramatique ou pittoresque que leur court rôle avait pour but de produire. Il n'en est pas de même dans *l'Aiglon*, où, parmi les quatre-vingts personnages qui parlent, il en est beaucoup qui sont des personnages historiques et dans la bouche desquels M. Rostand a mis des paroles conformes à leur caractère connu par l'histoire ou par la légende. Comme ils ne font, pour la plupart, que traverser la scène et que le poète n'a pas le temps de nous les présenter, beaucoup de ses intentions sont perdues, et, il faut bien le dire, quelques parties de sa pièce demeurent un peu obscures pour quiconque n'a pas vécu, comme lui, dans la familiarité du roi de Rome par le livre si complet de M. Welschinger. Aussi, avant d'entrer dans l'étude de la pièce elle-même, me paraît-il nécessaire que je vous donne quelques renseignements sur les

personnages du second plan et que je projette sur eux un peu de lumière.

Puisque la pièce met aux prises les Bonapartes et les Habsbourgs, la France et l'Autriche, se disputant Napoléon II, les deux familles et les deux pays devaient être représentés ou symbolisés sur le théâtre.

Pour la famille impériale d'Autriche rien de plus facile, puisque c'était au milieu d'elle que grandissait et s'étiolait le pâle duc de Reichstadt. Vous verrez donc dans *l'Aiglon*, avec les traits saillants de leurs caractères, que je vous ai tout à l'heure intentionnellement rappelés, et l'écervelée Marie-Louise, et le faible empereur Franz, que domine Metternich, l'impitoyable raison d'État faite homme. Mais dans sa famille autrichienne le fils du Corse avait trouvé aussi des affections sincères et des tendresses non moins désintéressées et dévouées que celle de son ami Prokesch ; ces affections et ces tendresses, M. Edm. Rostand a voulu les réunir, pour ainsi dire, dans le personnage d'une jeune archiduchesse, dont le rôle, très court, est purement exquis ; il avait d'ailleurs besoin d'elle pour amener au dernier acte une des plus belles scènes de sa pièce. Or, Messieurs, cette archiduchesse, que le poète n'a point nommée par un sentiment de discrétion que vous allez comprendre, c'était la princesse Sophie de Bavière, belle-sœur de Marie-Louise, la mère douloureuse d'une lignée à la fois glorieuse et tragique, puisque, si l'aîné de ses fils occupe aujourd'hui le trône impérial d'Autriche, le cadet, l'archiduc Maximilien, né à Schœnbrünn, dans une pièce voisine de celle où agonisait le duc de Reichstadt, devait tomber au Mexique sous les balles d'un peloton d'exécution ; et son petit-fils, l'archiduc Rodolphe, était destiné à mourir prématuré-

ment, lui aussi, dans le drame mystérieux de Meyerling.

Mais, au contraire, rien n'était plus malaisé que d'introduire un Bonaparte auprès de Napoléon II, la police autrichienne veillant avec un soin jaloux à ne lui laisser avoir aucune communication avec la famille de son père. Heureusement, Prokesch raconte qu'un soir du mois de novembre 1830, à Vienne, allant faire visite à l'un de ses maîtres, le baron d'Obenaus, le duc de Reichstadt rencontra dans l'escalier une jeune femme très belle, qui lui prit la main et la porta avec exaltation à ses lèvres. C'était Napoléone-Élisa Bacciochi, fille d'Élisa Bonaparte, et, par conséquent, nièce de Napoléon et cousine germaine du roi de Rome ; elle était mariée au comte Philippe Camerata, gentilhomme de la marche d'Ancône. Elle a vécu en France, Messieurs, pendant le second Empire, sous le nom de princesse Bacciochi, et elle est morte en 1869, dans sa propriété du Morbihan, la laissant par testament à cet autre Aiglon, à ce jeune prince impérial, qui devait sur cette terre lointaine d'Afrique, où succombent journellement tant de héros, succomber héroïquement, lui aussi, sous les zagaies des Zoulous, abandonné par ses compagnons d'armes, qui n'étaient pas des Français. Mes souvenirs d'enfance me rappellent la comtesse Camerata comme une grande femme, à la voix et aux allures viriles ; elle avait été renommée dans sa jeunesse pour son adresse dans l'équitation et à l'escrime, et elle signait volontiers Napoléon. C'était bien une Bonaparte. Énergique, volontaire, aventureuse, romanesque, elle écrivit au duc de Reichstadt une lettre enflammée pour le supplier de s'évader et de venir en France, où tout le peuple le porterait aux Tuileries. Prokesch l'alla voir à l'hôtel du

Cygne, où elle était descendue, et raconte que, jugeant ses projets chimériques, le duc de Reichstadt ne voulut point s'y associer. Il se prêtera, dans *l'Aiglon*, à cette tentative d'évasion, qui va faire toute l'intrigue de la pièce, et nous avons d'autant moins le droit de reprocher au poète d'être allé, sur ce point, plus loin que l'histoire, que M. Frédéric Masson, après avoir refusé d'abord toute vraisemblance à ce ressort dramatique, s'est vu forcé à se déjuger par des lettres que lui a communiquées une « haute personnalité ». Il résulte de ces lettres que la comtesse Camerata était effectivement à Vienne dans les derniers mois de l'année 1830 ; et même elle écrit le 15 décembre à la reine Caroline, sa tante, qu'elle y a « de désagréables affaires »; le gouvernement l'éloigne, avec beaucoup de ménagements d'ailleurs, et alors elle se rend à Prague, où elle s'obstine à rester malgré toute sa famille, sur le bruit qui court que l'on y veut envoyer le duc de Reichstadt pour compléter son éducation militaire. Il se pourrait donc bien que le rêve du poète eût été plus près de la réalité que n'était, quand il composa sa pièce, le récit des historiens ; comme il l'a dit lui-même :

> Le rêve est moins trompeur parfois qu'un document.

Il est, au contraire, avéré que Fanny Elssler, la célèbre danseuse, n'a jamais vu le duc de Reichstadt ; mais une légende accréditée a permis à M. Rostand de mêler à l'action son minois piquant et ses entrechats spirituels.

Restait à mettre en présence Napoléon II et la France impériale. Les généraux de l'Empire, las de la guerre, et dont la défection avait amené l'abdication de l'empereur, le poète les a représentés en la personne de

Marmont, cet ami de jeunesse, ce compagnon de tant de batailles et de tant de victoires, que Napoléon avait fait duc de Raguse, et qui, en 1815, avait trahi Napoléon. Venu justement à Vienne en 1830 pour s'assurer de sa rente sur le gouvernement autrichien, Marmont avait été mis en rapport avec le duc de Reichstadt, et, soit que le prince eût été trompé sur le rôle du maréchal en 1815, soit, plus vraisemblablement, qu'il feignît de l'être pour avoir la joie d'entendre parler de son père par un témoin de toute sa vie, toujours est-il qu'il se plut à l'entretenir, et Marmont prétend même — on n'est pas obligé de l'en croire — que le fils de Napoléon lui aurait adressé ces paroles, qu'il a fait graver au bas de son portrait : « Vous fûtes toujours, maréchal, et tout à la fois un homme d'honneur et un homme de conscience ». Mais Prokesch nous affirme que le prince ne se serait pas, certes, fié au duc de Raguse pour préparer son retour en France ; et, comme d'autre part on a dit beaucoup à Vienne que le duc de Reichstadt avait reproché à Marmont sa trahison envers son père et que le maréchal en avait été très ému, M. Rostand a bien fait de préférer ici encore à l'histoire incertaine et froide la légende animée et dramatique.

Enfin, pour compléter le nombre des acteurs dont il avait besoin, le poète a créé et placé à Schœnbrünn deux personnages symboliques : Thérèse de Lorget, sœur d'un émigré et lectrice de Marie-Louise, qui personnifie les femmes de France, toutes éprises de Napoléon II à cause de son nom, de sa jeunesse et de son malheur, et un grognard de l'Empire, qui a changé de nom et s'est fait laquais pour approcher le fils du « petit caporal ». Il restera populaire, soyez-en certains, Messieurs,

Jean-Pierre-Séraphin Flambeau, dit le Flambard;

car, avec son intrépide bravoure et sa gaieté française, il a permis au poète de faire entendre à nouveau cette note héroï-comique, qui est comme la caractéristique de son talent si original, et que nous ne nous lassions point d'entendre dans *Cyrano de Bergerac* ; mais surtout il a introduit dans ce drame, plein de l'idée de l'empereur, un personnage, qu'il eût été vraiment fâcheux de n'y pas trouver ; car il est peut-être, par sa foi simple, son dévouement obscur et son héroïsme inconscient, ce que nous avons de plus grand dans notre histoire avec les pieux hommes d'armes de Jeanne d'Arc et les Volontaires patriotes de 1792, et c'est, — saluons bas, Messieurs, — la Garde Impériale.

Et maintenant que je vous ai fait connaître le sujet et les principaux personnages de *l'Aiglon*, maintenant que je vous ai rappelé ce qu'il était nécessaire que vous ayez présent à l'esprit pour en apprécier pleinement les superbes, les spirituelles et les touchantes beautés, je puis frapper les trois coups.

Le rideau se lève sur le salon de la villa que Marie-Louise occupa à Baden, près de Vienne, en 1830. L'impératrice est au piano et rit avec ses dames d'honneur; le comte de Bombelles l'interrompt pour lui présenter sa nouvelle lectrice, Thérèse. Marie-Louise accueille avec bonté la jeune fille ; elle se fera violence pour ne pas trop assombrir ses vingt ans par sa tristesse : c'est qu'elle a tout perdu en perdant le général Neipperg, et le bal ne la console point ! Nous l'entendrons bientôt éclater en cris de désespoir, parce que sa perruche s'est envolée. Cependant une foule nombreuse de beaux messieurs et de belles dames arrive au cercle de l'im-

pératrice. Pour détourner la conversation, qui est tombée sur Paris, où tous les théâtres jouent des pièces bonapartistes, Marie-Louise invite Thérèse à prendre sur la table un des livres qu'y a laissés son fils Franz. C'est d'abord un Racine, qui, de lui-même, s'ouvre à ces vers fâcheux d'*Andromaque* :

> Leur haine pour Hector n'est pas encore éteinte !
> Ils redoutent son fils ;

c'est ensuite un Lamartine, et le volume des *Méditations* s'ouvre, de lui-même, à ce vers :

> Courage, enfant déchu d'une race divine.

Et, à ce moment, dans la porte du fond, apparaît l'Aiglon. Vous avouerez, Messieurs, qu'il ne pouvait guère faire une entrée plus heureuse.

Pour l'amuser — le détail est historique — Marie-Louise a prié le médecin des eaux d'apporter à son fils sa collection de papillons ; mais le jeune prince ne songe pas à admirer les beaux insectes aux brillantes couleurs ; il ne voit, par un retour sur lui-même, que les épingles qui les tuent.

Cependant le cercle de Marie-Louise se disperse, et voici qu'arrivent un tailleur et une essayeuse, mandés secrètement de Paris par l'ex-impératrice des Français : car c'est, dit-elle, à Paris seulement que l'on sait habiller ; et son fils, gravement :

> A Paris, en effet, on vous habillait bien.

Sous le costume du tailleur se présente un envoyé de la jeunesse romantique de France, éprise de gloire et d'héroïsme ; l'essayeuse, c'est, sous un déguisement,

la comtesse Camerata ; ce sont les Bonapartes. Et le tailleur dit au prince :

Enfant, à qui d'avance on confisqua la gloire,
Prince pâle, si pâle en la cravate noire,
De quoi donc êtes-vous pâle ?

Et le prince, d'une voix profonde :

D'être son fils.

Mais le fils de l'empereur ne se sent pas encore prêt à répondre à l'appel qui lui est fait. Il demande un délai d'un an. La comtesse s'indigne de ce qu'elle prend pour un manque de courage ; elle s'exalte : il est donc vrai que Marie-Louise n'a pas voulu qu'on enseignât au fils l'histoire du père ! Il est donc vrai que le roi de Rome ne sait pas ce que fut Napoléon ! « Restez ! » dit le duc de Reichstadt, voyant entrer son professeur, le baron d'Obenaus. Et, tandis que le tailleur et l'essayeuse refont leurs paquets, la leçon commence. Comme le professeur déclare qu'il ne s'est rien produit de saillant en Europe de 1804 à 1807, le prince se lève brusquement :

Le six octobre mil huit cent cinq...

D'OBENAUS, *se levant.*

Hein ? — Comment ?

LE DUC.

.....Quand nul ne s'attendait à le voir, au moment
Où, regardant planer un aigle prêt à fondre,
Vienne se rassurait en disant : « C'est sur Londre ! »
Ayant quitté Strasbourg, franchi le Rhin à Kehl,
L'Empereur...

D'OBENAUS.

L'Empereur ?

LE DUC.

Et vous savez lequel !
Gagne le Wurtemberg, le grand-duché de Bade, . .
Arrive devant Ulm sans s'être débotté,
Ordonne qu'Elchingen par Ney soit emporté,
Rédige un bulletin joyeux, terrible et sobre,
Fait préparer l'assaut, et, le dix-sept octobre,
On voit se désarmer aux pieds de ce héros
Vingt sept mille Autrichiens et dix huit généraux !
Et l'Empereur repart ! .. . En novembre,
Il est à Vienne, il couche à Schœnbrünn, dans ma chambre !
..... Il suit l'ennemi, sent qu'il l'a dans la main.
Un soir il dit au camp : « Demain ! »....
..... Il attend le soleil ;
Il le voit se lever du haut d'un promontoire ;
Et, d'un sourire, il met ce soleil dans l'Histoire !

Obenaus, épouvanté de constater que les ailes de l'Aiglon poussent, s'empresse de chasser le tailleur et l'essayeuse, et se demande avec désespoir qui a bien pu enseigner à son élève la bataille d'Austerlitz.

Qui ? Nous allons bientôt le savoir, car voici que le publiciste Gentz introduit et pousse dans les bras du prince Fanny Elssler, la petite danseuse, sur laquelle l'Autriche compte pour occuper l'Aiglon. A peine Gentz s'est-il discrètement retiré que le duc s'assied devant sa table de travail, et que Fanny, *fronçant ses jolis sourcils pour se rappeler des choses difficiles, commence, du ton de quelqu'un qui continue un récit* :

Alors, pendant que Ney, toute la nuit marchait,
Les généraux Gazan...,

LE DUC, *répétant passionnément, pour se graver ces noms dans l'âme :*

Gazan !

FANNY.

Suchet !

LE DUC.

Suchet !

et, tandis que Fanny continue :

Faisaient remplir, par leurs canons, chaque intervalle,
Et, dès le petit jour, la Garde Impériale...,

le rideau tombe lentement sur cette étrange scène d'amour, qui, s'il en était témoin, inquiéterait fort le prince de Metternich.

Un an après, à Schœnbrünn, les ailes de l'Aiglon sont grandies et battent déjà, prêtes à s'ouvrir. Il traite avec une impertinence exquise les policiers autrichiens attachés à sa garde, et s'afflige d'être, en réalité, prisonnier avec les apparences de la liberté. Mais la bonne archiduchesse, après lui avoir fait promettre de ne pas essayer de s'enfuir sans avoir tenté une démarche suprême auprès de son aïeul, introduit près de lui Prokesch, dont elle a obtenu le retour. Au cœur de cet ami sûr le jeune prince confie ses douleurs : on lui donne un parc pour galoper, quand il lui faudrait l'Europe ! Il meurt lentement de son nom, de ce nom

Dans lequel il y a des cloches, du canon,
Et qui tonne, sans cesse, et sonne des reproches
A sa langueur, avec son canon et ses cloches !...

Mais Prokesch par de bonnes et affectueuses paroles le réconforte, et s'apprête à reprendre avec lui son cours de tactique. Comme l'empereur avait des morceaux de bois, qui figuraient des régiments et qu'il faisait manœuvrer sur une table, le duc de Reichstadt a des sol-

dats de bois, des soldats Autrichiens, qu'il range en bataille. Il les tire de la boîte. O stupeur ! Ils sont tous devenus Français. On les a resculptés et repeints ! — Qui ? vous devinez Flambeau. — Voici un vélite, un guide, un cuirassier ! Voici un grenadier de la Garde ! Voici toute la Grande Armée ! Dans une griserie joyeuse, l'adolescent impérial conduit les troupes françaises à la victoire de Wagram, sans voir Metternich, qui est entré, qui le contemple à travers son lorgnon, et demande enfin d'une voix ironique :

D'où vient qu'on ne voit pas d'Autrichiens ?

Et l'Aiglon, surpris, mais non déconcerté :

Ils ont fui.

Metternich amène au prince le maréchal Marmont, qui vient prendre congé de lui, et le jeune homme, las de la comédie qu'il a jouée pour entendre parler de son père :

... Puisque j'ai fini de vous prendre aujourd'hui
Tout ce qui vous restait de souvenirs de lui,
Tout ce qui, malgré vous, en vous était splendide, —
Je vous jette à présent, — puisque vous êtes vide.

Dans cette voix injurieuse, dans la fureur du geste, dans le front, dans l'œil étincelant, Marmont croit voir revivre, superbe, l'empereur, et, surpris à la fois et ému,

Insultez-moi. Je reste.

Puis il s'excuse : les généraux étaient si las de tant de victoires :

A cheval sans jamais desserrer les genoux !
A la fin nous étions trop fatigués !

C'est alors que Flambeau se dresse, et, d'une voix de tonnerre :

Et nous ?

Ici, Messieurs, c'est l'épopée qui entre sur le théâtre avec la Garde Impériale :

..... Et nous, les petits, les obscurs, les sans-grades ?
Nous, qui marchions fourbus, blessés, crottés, malades,
Sans espoir de duchés, ni de dotations ;
Nous, qui marchions toujours et jamais n'avancions,
Trop simples et trop gueux pour que l'espoir nous berne
De ce fameux bâton qu'on a dans sa giberne ;
Nous, qui par tous les temps n'avons cessé d'aller,
Suant sans avoir peur, grelottant sans trembler,
Ne nous soutenant plus qu'à force de trompette,
De fièvre, et de chansons qu'en marchant on répète ;...
Nous, qui, coiffés d'oursons sous les ciels tropicaux,
Sous les neiges n'avions même plus de shakos ;...
Nous, qui, pour notre toux n'ayant pas de jujube,
Prenions des bains de pied d'un jour dans le Danube ;...
Marchant et nous battant, maigres, nus, noirs et gais,
Nous, nous ne l'étions pas, peut-être, fatigués ?

Impatienté, Marmont dit au duc :

Vous n'allez pas ainsi l'écouter jusqu'au bout ?

Alors Napoléon II, grave, aux acclamations de toute la salle, se lève :

Oui, vous avez raison, pas ainsi, — mais debout !

Marmont, gagné par la jeune ardeur du duc de Reichstadt, s'éloigne pour lui recruter des amis. Flambeau fait passer devant les yeux du jeune prince ébloui toute l'imagerie naïve par laquelle le peuple français dit son amour pour lui et son espoir en lui ; et, après avoir rassemblé dans un foulard tous ces objets épars

et jeté sur son épaule le paquet suspendu à une badine, le roi de Rome murmure :

> Rentrer en France, à pied, ce ne serait pas mal,
> Avec son baluchon, comme ça, sur l'épaule !

Au troisième acte, les ailes de l'Aiglon s'ouvrent décidément. Fidèle à la promesse qu'il a faite à l'archiduchesse, le duc de Reichstadt vient demander à l'empereur d'Autriche de le ramener aux Tuileries, et, par sa grâce et par ses caresses, il touche le cœur du vieillard. Mais le prince de Metternich veille ; il intervient entre le petit-fils et le grand-père ; il fait si bien que l'entrevue dégénère en querelle et se termine par ce mot impitoyable du jeune homme au monarque vaincu:

> Vous ne pouvez avoir pour moi que de la haine,
> Puisque je suis Wagram vivant qui se promène !

La nuit tombe, et elle amène, par des moyens bien invraisemblables, il faut l'avouer, une scène d'un grand effet. Chaque soir, après le départ des policiers, Flambeau, enfermé dans l'antichambre du prince, y monte la garde en costume de grenadier, comme au temps où là, dans la chambre, dormait l'empereur. Metternich, qui a la clef des appartements du duc de Reichstadt, pénètre dans la pièce, et, à la clarté de la lune, il aperçoit le petit chapeau légendaire de Napoléon, que l'archiduchesse Sophie a procuré secrètement à son fils. Il s'arrête à méditer devant ce morceau de castor, qui symbolise l'Empire :

> Grand coquillage noir que les vagues rapportent,
> Et dans lequel l'oreille écoute, en s'approchant,
> Le bruit de mer que fait un grand peuple en marchant.

Et, à force de s'hypnotiser dans cette contemplation, Metternich en arrive à se demander si ce n'est pas encore Napoléon qui dort, là, dans la chambre voisine, et si, en se retournant, il ne va pas revoir le grenadier de garde. Il se retourne, et, à la vue de Flambeau croisant la baïonnette, il est pris d'une sorte d'hallucination, qui va grandissant jusqu'au moment où, au bruit, sort de la chambre, non pas Napoléon Ier, hélas ! mais Napoléon II. Flambeau s'échappe par la fenêtre, malgré les coups de feu tirés sur lui, et le duc de Reichstadt et le prince de Metternich restent en présence. C'est la grande scène du drame, la scène à faire. Elle est d'un tour superbe, et, dès les premiers mots, Metternich blesse à mort son trop faible adversaire :

> Vous n'êtes pas Napoléon.....
> Vous avez le petit chapeau, mais pas la tête.

Et, impitoyable, il énumère, un peu longuement peut-être, à la manière romantique, tout ce qu'il y a dans ses traits, dans sa personne, dans sa démarche, d'autrichien. Le fils du Corse, allons donc ! Mais le petit-fils de Charles-Quint ! Mais l'arrière-petit-fils de Jeanne la Folle ! Jusqu'à ce que le duc, éperdu, brise avec un candélabre la glace maudite, qui, à la voix de Metternich, s'est remplie de Habsbourgs, et tombe évanoui, en appelant son père à son secours.

Elles sont meurtries, les ailes de l'Aiglon !

Le voilà qui promène son désenchantement dans la folie d'une fête costumée. La douleur l'a rendu sceptique et mauvais : puisqu'il ne peut conquérir le monde, il conquerra des cœurs ; puisqu'il ne peut être Napoléon, il sera don Juan. Et il fait la cour à l'archiduchesse

attristée, qui s'éloigne sans même se retourner ; il fait la cour à Thérèse, qui l'aimait, la pauvre enfant, avant même que de l'avoir vu, et à laquelle il donne rendez-vous dans son pavillon de chasse. Mais, soudain, il se reprend, il se retrouve : il a vu Bombelles flirter avec Marie-Louise ; il a vu Bombelles pencher ses lèvres vers l'épaule nue de l'impératrice ! Il bondit sur lui, le jette à terre, et, se retournant vers Marie-Louise :

Madame, mes respects !
Au palais de Sala retournez vivre en paix !...
Mais dites-vous, dites-vous bien, et que cela
Soit la revanche amère et triste de sa gloire,
— Veuve qui n'a pas su garder la robe noire ! —
Dites-vous, désormais, qu'on ne fait les yeux doux
Qu'au prestige immortel qu'il a laissé sur vous,
Et que vous n'êtes belle, et que vous n'êtes blonde,
Que parce qu'autrefois il a conquis le monde !

Le sursaut corse qu'il vient d'avoir rend courage à l'Aiglon. Tandis que la comtesse Camerata, qui a revêtu un uniforme semblable à celui de son cousin, sort ostensiblement, suivie par les policiers abusés jusqu'au pavillon de chasse, le duc de Reichstadt, couvert du manteau de la comtesse, s'évade avec la complicité de la généreuse archiduchesse, saute dans une voiture, et gagne le lieu du rendez-vous, qui est le champ de bataille de Wagram.

C'est sur cette plaine sans limite que se relève le rideau. Le prince est là, avec le fidèle Flambeau et le dévoué Prokesch. Il est plein d'enthousiasme. Ses nobles espérances montent au ciel en strophes frémissantes : il se sent les mains lourdes des grâces qu'il va signer ; il rendra en bonheur au peuple de France la gloire qu'il a donnée à l'empereur ; que pourra craindre la liberté d'un prince qui fut prisonnier ? Et à chacune

de ces strophes joyeuses répond comme un glas le mot d'ordre des conjurés : *Sainte-Hélène*, où est mort le père ; *Schœnbrünn*, où nous savons que va mourir le fils.

Soudain la comtesse accourt : au pavillon de chasse elle a été rejointe par le frère de Thérèse ; pour gagner du temps, elle a discuté ; elle s'est battue en duel ; elle a tué le jeune homme ; mais elle a été reconnue ; elle est poursuivie : que le duc se hâte de fuir. Trop tard ! Les conjurés sont cernés, pris, emmenés ; Flambeau est reconnu, qui a dix fois été condamné à mort par contumace pour complots bonapartistes ; et, afin d'échapper au peloton d'exécution, il se perce d'un coup de couteau.

Ému jusqu'au fond du cœur, le fils de l'empereur, montrant d'un geste large le champ de bataille de Wagram, éloigne les Autrichiens :

Je suis ici chez moi !

et il se penche éploré sur l'agonie de Flambeau. Mais voici qu'au râle du moribond se mêlent d'autres râles ; de la plaine immense montent des clameurs confuses : ce sont des plaintes, des cris de souffrance, des imprécations ; et, dans une hallucination qui l'affole, Napoléon II se figure qu'il va entendre monter à ses oreilles épouvantées les malédictions de tous ceux qui sont morts là, à Wagram, pour Napoléon Ier :

Pourquoi vous ouvrez-vous, bouches pleines d'horreur ?
Quoi ? Qu'allez-vous crier ? Quoi ?

Alors, ô surprise ! de l'étendue sans bornes du glorieux cimetière s'élève un seul cri, héroïque, épique, expliquant vingt ans de victoires :

Vive l'Empereur !

A ce cri, dans l'herbe que tant de jeunes vies brisées ont faite épaisse et haute, le fils du vainqueur tombe à genoux :

Ah ! oui ! c'est le pardon à cause de la gloire !

(*Il dit doucement et tristement à la plaine.*)

Merci.

(*Et se relevant.*)

Mais j'ai compris. Je suis expiatoire.....
Et je sens qu'il est juste et providentiel
Que le champ de bataille ainsi me tende au ciel,
Et m'offre, pour pouvoir, après cet offertoire,
Porter plus purement son titre de victoire.
— Prends-moi ! prends-moi, Wagram ! et, rançon de jadis,
Fils qui s'offre en échange, hélas ! de tant de fils,
Au-dessus de la brume effrayante où tu bouges,
Elève-moi, tout blanc, Wagram, dans tes mains rouges !

Et l'Aiglon retombe, les ailes brisées.

Nous retrouvons, au sixième acte, le prince, encore plus pâle, étendu sur un lit de camp. La bonne archiduchesse vient voir le mourant : elle relève de maladie, et, en signe d'action de grâces, voudrait communier avec lui. « Alors, c'est la fin », murmure le duc de Reichstadt. Mais elle se récrie en riant : comme si l'étiquette ne voulait pas qu'à la dernière communion d'un prince autrichien tous les archiducs fussent présents ! Et elle l'emmène, tout chancelant, vers la pièce voisine, où elle a fait dresser un reposoir. La porte se referme sur eux. Aussitôt Marie-Louise et tous les archiducs, suivis de la comtesse et de Thérèse, qu'a fait venir l'archiduchesse, entrent et s'agenouillent en silence ; au moment même où l'hostie est approchée des lèvres du prince recueilli, la porte s'ouvre sans bruit, afin qu'à son insu il reçoive, comme veut l'étiquette.

devant toute la cour, le saint viatique. Mais, à ce douloureux spectacle, un sanglot échappe à la pauvre Thérèse. Brusquement le prince se retourne, et voit la fuite des archiducs ! Il a compris. Je ne connais pas, Messieurs, de scène où se montre mieux la main d'un homme de théâtre : elle est d'une extrême simplicité ; mais chaque détail, chaque mot, chaque geste des nombreux personnages groupés sur le théâtre concourt à l'effet qu'il s'agit de produire, et cette effet est profondément émouvant. Tous les secrets de l'art de M. Edmond Rostand sont réunis dans cette scène.

« Pourquoi pleurez-vous ? » demande le prince aux femmes ; et Thérèse, la comtesse et l'archiduchesse répètent toutes les trois comme un écho : « Parce que je vous aime ». Il sourit tristement :

Les femmes m'ont aimé comme on aime un enfant...
Et l'Histoire, d'ailleurs, ne se souviendra pas
Du prince que brûlaient toutes les grandes fièvres !
Mais elle reverra, dans sa voiture aux chèvres,
L'enfant au col brodé, qui, rose, grave et blond,
Tient le globe du monde ainsi qu'un gros ballon.

Cependant Marie-Louise a eu sa première inspiration heureuse. Elle a fait apporter le fameux berceau, semé d'abeilles d'or et gardé par un aigle, que la ville de Paris avait offert au roi de Rome, et devant lequel tant de personnes se sont arrêtées, curieuses et émues, cet été, à l'Exposition, où l'avait bien voulu envoyer le fils de l'archiduchesse Sophie, l'empereur d'Autriche. Le visage du mourant s'éclaire :

Approchez ce berceau du petit lit de camp
Où mon père a dormi dans cette chambre, quand

La Victoire éventait son sommeil de ses ailes !
Plus près ! Faites frôler le drap par les dentelles !
Oh ! comme mon berceau touche mon lit de mort !

Il prie Thérèse, à défaut de sa mère, qui n'en sait pas, de bercer son agonie avec des chansons de France; il demande au général Hartmann de lui lire le récit de son baptême ; et quand, le croyant mort, Marie-Louise se jette sur lui en l'appelant « François ! » il ouvre une dernière fois les yeux et prononce un dernier mot : « Napoléon ! »

Vous lui remettrez son uniforme blanc,

dit, pendant que le rideau tombe, le prince de Metternich, qui s'est tout à l'heure agenouillé avec une émotion contenue devant sa victime, mais qui obéit jusqu'au bout à l'inflexible raison d'État.

Dors, pauvre Aiglon, dans tes ailes fermées !

Telle est, Messieurs, la pièce que M. Edmond Rostant a composée comme un pendant à son *Cyrano*, pour rendre un égal hommage aux deux figures qui lui avaient jadis également souri dans son petit lit d'enfant. Mais, si je n'ai point voulu gâter par des critiques, ce soir déplacées, ou par d'inutiles réserves, l'admiration que beaucoup d'entre vous éprouvaient déjà pour cette belle œuvre, je ne puis pourtant pas ne pas dire, en terminant, que *l'Aiglon*, avec tant de mérites, ne vaut point *Cyrano de Bergerac*. Le sujet, quelque touchant qu'il fût, et malgré l'ingéniosité avec laquelle le poète a renouvelé dix fois une situation unique, comme un musicien exécute d'habiles variations sur le même thème musical, le sujet était un peu vide et monotone pour fournir un véritable drame,

au sens précis du mot ; et l'auteur l'a reconnu lui-même implicitement, qui a écrit en tête de la brochure :

> Et ceci n'est pas autre chose
> Que l'histoire d'un pauvre enfant.

A vrai dire, *l'Aiglon* n'est qu'une exquise élégie, avec, dans le lointain, une sonnerie de clairons épiques. Dans l'œuvre de M. Edmond Rostand, *l'Aiglon* est donc à *Cyrano* à peu près ce qu'est dans l'œuvre de Racine *Bérénice* à *Andromaque*. Et, sans doute, quelque chose manquerait au théâtre de Racine, s'il n'avait pas, un jour, soupiré la délicieuse élégie de *Bérénice* ; mais serait-il le rival du grand Corneille, s'il n'avait pas écrit ensuite les chefs-d'œuvre dramatiques qu'annonçait la puissante tragédie d'*Andromaque* ? Le *Cyrano* de M. Edmond Rostand aussi nous a promis des chefs-d'œuvre dramatiques ; ayons pleine confiance que le jeune poète nous donnera la joie et la fierté de les applaudir à l'aube du xxe siècle.

LE THÉATRE DE M. H. DEBORNIER [1]

FRANCE... D'ABORD !

MESDAMES, MESSIEURS,

Vous savez combien, malgré les ressemblances extérieures qu'offrent leurs tragédies, le système dramatique de Corneille différait de celui de Racine. Jean Racine, élevé à Port-Royal et convaincu que, depuis la chute d'Adam, la raison et la volonté humaines demeurent toujours impuissantes sans le secours divin de la Grâce, nous présente de pauvres créatures qui, livrées sans défense à leurs instincts et à leurs désirs, sont les victimes conscientes et par suite douloureuses de leurs passions déchaînées, et se sentent avec désespoir irrésistiblement entraînées par elles au crime d'abord, puis à la mort. Racine a peint les hommes tels que les lui a montrés le jansénisme, tels qu'ils sont d'ailleurs pour la plupart, et, mettant dans ses tragédies son cœur plein de sensibilité, il nous a fait verser des larmes de pitié sur leur faiblesse involontairement coupable et inexorablement punie. Mais Pierre Corneille apparte-

(1) *Conférence faite à la Société industrielle d'Amiens.*

nait à cette génération forte et vigoureusement trempée qui était née au lendemain des guerres de religion, et il a voulu, peignant les hommes non tels qu'ils sont, mais tels qu'ils devraient être, faire monter à nos yeux les larmes viriles de l'admiration : il a donc mis dans ses tragédies son âme héroïque et créé des êtres surhumains, dont la volonté énergique et souveraine finit toujours par triompher de la violence des appétits et des révoltes de la passion, et soumet les événements comme les sens au devoir, plus fort que l'amour et plus fort que la mort. « Fais ce que dois, advienne que pourra. » Telle est la noble et féconde devise de son théâtre. Et, en présence de ces deux systèmes dramatiques, reposant l'un sur la pitié, l'autre sur l'admiration, l'opinion publique, laquelle se trompe beaucoup plus rarement qu'on ne dit, a bien marqué la différence qui sépare les deux excellents poètes par les seuls adjectifs qu'elle accole toujours à leurs noms : le *tendre* Racine et le *grand* Corneille.

Si le système dramatique de Racine exigeait du poète, pour qu'il produisit des chefs-d'œuvre, une sensibilité profonde et une connaissance parfaite des mouvements les plus secrets du cœur, il n'en demeure pas moins vrai qu'il est beaucoup plus facile, même sans avoir ces qualités, d'être touchant que d'être admirable ; et voilà pourquoi le tendre Racine a eu beaucoup plus de disciples que le grand Corneille. Joignez-y que le XVIIIe siècle ne s'est guère piqué d'héroïsme ; la sensibilité y devint au contraire une mode, une manie, une maladie, que Rousseau a contribué plus qu'aucun autre à développer et à propager. Si bien que, depuis la fin de XVIIe siècle, je trouve en France beaucoup de poètes du sentiment, tandis que je ne vois presque,

à côté de Ponsard, qu'un seul poète du devoir, un seul disciple du grand Corneille, et c'est M. de Bornier, dont le beau drame, *France... d'abord* ! est chaque soir couvert d'applaudissements à l'Odéon.

Comme dans les chefs-d'œuvre de Corneille, *le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, toujours dans tous les drames de M. de Bornier les personnages, par la seule force de leur volonté, tiennent leurs passions courbées et domptées devant le devoir vainqueur.

La Fille de Roland, la nièce de Charlemagne, Berthe, aime profondément un jeune et obscur chevalier, dans lequel elle a deviné un héros ; ne voulant pas s'abaisser à lui, elle l'élèvera jusqu'à elle, et, pour cela, elle l'enverra, comme les paladins d'autrefois, chercher une gloire périlleuse à travers le monde en punissant partout le crime :

Soyez le juste armé qui châtie ou qui sauve ;
Et ne songeant à moi qu'en songeant au devoir,
Rendez-nous un Roland — avant de me revoir !

Mais, quand Gérald revient, chargé d'exploits, qu'il a sauvé Charlemagne et la France, et que Berthe radieuse lui présente la main pour le conduire à l'autel, alors c'est lui qui refuse la fille de Roland, car il vient d'apprendre avec horreur qu'il est le fils de Ganelon, de Ganelon le traître, de Ganelon le maudit : le devoir veut que lui, le héros sans tache, il expie le crime de son père, pour que ce grand exemple frappe à jamais l'esprit des hommes :

Que mon malheur serve à tous de leçon :
Pour mieux vaincre à jamais l'esprit de trahison,
Songez à vos enfants ! Songez que d'un tel crime
Votre race serait l'éternelle victime,
Et que tous les remords, tous les pleurs d'ici-bas,
Toutes les eaux du ciel ne l'effaceraient pas.

Dans *les Noces d'Attila*, afin d'obéir à un devoir supérieur, qui est d'arracher son peuple vaincu aux fureurs sanguinaires du conquérant, la princesse Hildiga, manquant à la foi jurée à son héroïque fiancé, épouse Attila ; puis, déliée de son nouveau serment par le parjure du monstre, qui a rendu son sacrifice inutile, elle le frappe de sa propre hache au seuil de la chambre nuptiale pour faire justice et pour sauver le monde, comme a cru sauver la France par un meurtre cette généreuse Charlotte Corday, dans les veines de laquelle coulait le propre sang du vieux Corneille, et que M. de Bornier a quelque part appelée « l'héroïne de l'assassinat ».

Dans *le Fils de l'Arétin* enfin, épouvanté pour Venise des crimes de son fils, chair de sa chair et âme de son âme, jadis elle-même souillée et criminelle, l'Arétin repenti remplit le plus cruel des devoirs en abattant à ses pieds le jeune homme d'un coup de poignard :

J'ai fait ce monstre : je le tue !

Ainsi partout, toujours, l'idée de devoir est l'inspiratrice de ces drames véritablement cornéliens, dans lesquels le poète a mis tout entière son âme fière, soulevée par une haine vigoureuse du crime et de la félonie, et toujours vibrante aux mots d'honneur et de patriotisme.

Et, s'il est toujours vrai que le style est l'homme même, jamais le mot de Buffon n'apparut plus justifié qu'ici. C'est le devoir qui est la muse de M. de Bornier, et du devoir sa poésie a la beauté pure, mais virile et grave. N'y cherchez point ces élégances affectées et ces séductions conventionnelles d'expression, qui char-

ment et ravissent le goût éphémère d'une génération, pour paraître souvent à la génération suivante fanées et ridicules comme les robes et les chapeaux des aïeules mortes ; sa langue loyale a la simplicité noble de l'immuable raison. Mais que viennent les grandes scènes, que l'indignation transporte le poète ou que l'admiration l'enflamme, et aussitôt les vers émouvants par la profondeur de la conviction ou sublimes par l'élévation de la pensée, les vers cornéliens en un mot, s'échappent en foule de son âme généreuse, comme du tronc d'un vieux chêne sort soudainement un essaim d'abeilles bourdonnantes.

Ayant besoin de héros surhumains, Corneille était allé chercher ces Romains antiques, stoïciens grandis par Plutarque, ou patriotes qui ont fait de leur pays le maître du monde, parce qu'ils eurent toujours au cœur l'admirable sentence qu'on lit dans Tite-Live : « Facere et pati fortia Romanum est — Agir et souffrir en brave, voilà tout le Romain ». M. de Bornier n'a pas osé suivre Corneille sur ce terrain, que le grand poète s'est d'ailleurs approprié au point qu'il pourrait dire avec un de ses personnages :

> Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis ;

mais il a estimé avec raison que notre patrie aussi a produit des héros ; que nos gloires nationales n'ont rien à envier aux gloires romaines ; que, si les Latins avaient *l'Énéide*, nous avons *la Chanson de Roland* et les Croisades, cette épopée en action ; que les paladins et les croisés, qui ont versé tant de fois leur sang pur pour le devoir et pour la Croix, valaient bien les consuls et les dictateurs, souvent moins désintéressés, de Rome, et

que la terre de France fournissait un sol aussi fertile que la terre d'Italie aux belles et fécondes moissons d'honneur et de patriotisme qu'il rêvait de faire lever. A la grandeur romaine des tragédies de Corneille M. de Bornier a donc substitué dans ses pièces la grandeur épique des temps héroïques de la vieille France.

Et c'est l'original mérite de ses drames d'être parfois plus que dramatiques et de sembler des fragments dialogués d'épopée ; mais c'est aussi leur défaut, car il arrive que le cadre d'un théâtre semble trop étroit pour des conceptions d'une ampleur et d'une majesté vraiment épiques. Est-ce une scène de drame ou d'épopée, l'admirable scène des *Noces d'Attila* où tous les captifs, indignés de voir assise au trône d'Attila cette Hildiga, qu'ils croient parjure et félonne, viennent l'un après l'autre, appelés par son propre père, lui jeter à la face l'insulte et l'anathème :

> Femme du roi des Huns, sois maudite et flétrie,

jusqu'au moment où son fiancé, toujours sûr d'elle, malgré toutes les apparences de trahison, met un genou en terre et lui demande pardon pour ceux qui l'ont méconnue :

> Je te connais ; j'ai vu briller l'étoile d'or ;
> Et, s'il vient un moment où plus d'ombre la voile,
> Je réponds : « Ce n'est pas la faute de l'étoile !
> Insultez le brouillard qui monte en grandissant
> Et les vents orageux ; mais l'astre est innocent ! »

Est-ce une scène de drame ou d'épopée que la scène sublime qui termine *la Fille de Roland*, et auprès de laquelle pâlit, en vérité, le dénouement du *Cid* ? L'un après l'autre, les preux de Charlemagne et les fils de

ceux qui sont morts à Roncevaux viennent dire à l'héroïque Gérald que le crime de son père ne retombe point sur lui,

> Que la source n'a pas empoisonné le fleuve,

et que, fils de Ganelon, il peut, le front haut, épouser la fille de Roland ; mais Berthe comprend et approuve son refus :

> Dieu fit nos cœurs pareils : que Dieu seul les rassemble !
> Adieu, Gérald.

Alors se lève Charlemagne, l'empereur centenaire :

> Barons, princes, inclinez-vous
> Devant celui qui part : il est plus grand que nous.

Et Gérald, Durandal à la main, s'éloigne, au milieu des épées de tous les preux inclinées devant lui, tandis que Berthe lui montre du doigt le ciel. Vous avez tous senti, pendant que je vous résumais cette scène, qu'elle doit produire plus d'effet encore à la lecture qu'à la rampe, car le poète nous a emportés là d'un coup d'aile puissant bien au-dessus des réalités, toujours mesquines par quelque endroit, du théâtre jusque dans les fictions librement grandioses de l'épopée. Nous allons trouver tout à l'heure une troisième scène de cette grandeur, admirablement, mais aussi dangereusement épique, au quatrième acte de *France... d'abord* ! le dernier et non le moins beau des drames de M. de Bornier, auquel j'arrive enfin, sûr que vous allez maintenant en comprendre aisément et pleinement l'inspiration généreuse, la majesté héroïque et la haute portée.

Quand les discordes civiles troublent et déchirent la

patrie, quand l'étranger, qui les surveille, s'il ne les entretient pas dans l'ombre, se tient prêt à en profiter, quand l'heure qui va sonner sonnera peut-être le glas de la France, qui peut encore dans le pays, presque détruit par des luttes fratricides, ramener la concorde et le salut ? Une seule chose, qui paraît toute naturelle à l'âme cornélienne du poète, mais qui pour le commun des hommes est moins facile, hélas ! qu'il ne croit : le sacrifice. A la patrie, que mettent en péril leurs dissensions, le devoir de tous les bons citoyens est de sacrifier sans hésiter leurs intérêts particuliers, leurs ambitions personnelles, leur vie même, plus encore : leurs haines, et de se réconcilier dans ce cri sauveur : « France... d'abord ! » C'est, au fond, la même idée que celle sur laquelle reposait déjà le beau drame de M. Sardou, *Patrie*, où nous voyons un époux cruellement outragé différer sa juste vengeance par un sacrifice héroïque, afin de ne pas compromettre la délivrance de son pays opprimé par l'étranger.

Pour soutenir et développer cette thèse patriotique, le poète devait chercher dans notre vieille histoire une époque à la fois de troubles et d'héroïsme. Il l'a trouvée dans les temps difficiles de la minorité de saint Louis, temps de luttes intestines et de compétitions intéressées, du milieu desquelles se dégagent les pures et sympathiques figures de Blanche de Castille,

La reine blanche comme un lis,

et du comte Thibaud de Champagne, le gentil poète.

Je dois à la vérité de vous dire que, depuis François Villon jusqu'à M. de Bornier, les poètes ont beaucoup poétisé ces deux figures, surtout celle de Thibaud le

chansonnier, et que l'histoire est ici infiniment moins poétique que la légende. L'excellente thèse sur Blanche de Castille soutenue récemment en Sorbonne par M. Élie Berger ne nous permet pas d'en douter.

Quand Louis VIII mourut à Montpensier, le 8 novembre 1226, d'une mort prématurée qui surprit tout le monde, il laissait à sa femme bien-aimée, Blanche de Castille, alors âgée de trente-huit ans, la régence et la tutelle de leurs huit enfants ; ils en avaient eu douze. C'était un bien lourd fardeau pour les épaules de la reine veuve ; car les grands vassaux refusaient de se courber sous la main d'une étrangère, et l'Angleterre s'apprêtait à les soutenir dans leur rébellion, qu'elle espérait devoir être funeste au royaume de France. Mais Blanche de Castilte avait dans les veines le sang de Charlemagne, dont elle descendait par sa grand'mère, Isabelle de Hainaut : par son courage réfléchi, par son intelligence virile, par sa vertu calme et douce, Blanche vint à bout de sa double tâche de mère et de régente : mère, elle fit de ses enfants des princes et des chrétiens, si bien que l'Église a canonisé son fils Louis et sa fille Isabelle, comme elle a canonisé le fils de sa sœur Bérengère, Ferdinand III, roi de Castille ; régente, elle assura la couronne qui chancelait sur la tête de Louis IX, et elle pacifia cette France, à laquelle, dès qu'elle avait franchi la Bidassoa, elle avait donné tout son cœur. Elle trouva d'ailleurs autour d'elle des appuis, toujours dans le légat du Saint-Siège et dans le peuple de Paris, qui l'idolâtrait ; d'abord aussi dans son beau-frère, le fils légitimé de Philippe-Auguste et de cette touchante Agnès de Méranie, Philippe, surnommé Hurepel, parce qu'il avait les cheveux hérissés de son père, le roi mal peigné : plus tard enfin, dans Thibaud, comte

de Champagne, son cousin au second degré par sa mère, Blanche de Navarre.

Ce prince affectait même pour la régente une passion que leurs ennemis ont exploitée contre eux. On est allé jusqu'à dire, contre toute évidence, que leur complicité criminelle expliquait la mort surprenante et presque subite de Louis VIII. Ce sont là d'infâmes calomnies, dont saint Louis fera justice le jour où il mariera sa fille Isabelle au fils de Thibaud le chansonnier. D'une part, Blanche de Castille aimait tendrement son mari, et veuve, tout occupée de ses devoirs de mère et des affaires de l'État, elle n'eut guère de temps à donner aux affaires de cœur ; quant à Thibaud, il était de quatorze ans plus jeune qu'elle, et sa prétendue passion ne l'empêcha point de se marier deux fois, et même de vouloir se marier une troisième. Il est bien probable qu'il n'éprouva pour Blanche de Castille qu'un amour de tête, un amour de poète, semblable à celui, tout chevaleresque et tout platonique, de Dante pour Béatrice et de Pétrarque pour cette Laure de Noves, dont il fit la dame de ses pensées, et qu'il a chantée de loin, durant vingt et un ans, bien qu'elle fût mariée à un autre et mère de onze enfants : on en avait beaucoup dans ces temps-là. Quand Philippe Hurepel, ambitionnant la régence, fut devenu le plus implacable de ses ennemis, que Blanche de Castille ait alors usé de l'ascendant que lui donnait cet amour idéal pour détacher de la coalition Thibaud de Champagne et le retenir auprès d'elle, que, en présence des dangers courus par son fils, la reine mère ait fait entrer dans sa politique quelque chose qui ressemble à une coquetterie hautainement vertueuse, cela n'est pas impossible ; cela même est vraisemblable ; mais, à coup sûr, il n'y eut rien de plus.

Et, dans tous les cas, si Thibaud fut toujours dans ses chansons fidèle à sa dame, il le fut dans sa politique beaucoup moins à sa reine. Car, s'il prit la croix et partit pour la Terre Sainte, ce ne fut point du tout pour accomplir un vœu fait au moment d'appeler Hurepel au jugement de Dieu, c'est-à-dire en combat singulier ; loin de là : Hurepel mourut subitement en 1234, et c'est deux ans et demi après seulement que Thibaud, depuis longtemps croisé, reçut du roi l'ordre de partir pour la Terre Sainte, dans des circonstances peu flatteuses pour lui. Plein d'ingratitude pour la reine Blanche, qui avait jadis amené une armée à son secours et l'avait défendu victorieusement contre Hurepel, il avait formé une nouvelle coalition contre le roi ; mais, les deux armées en présence, Thibaud avait pris peur et fait sa soumission. Blanche de Castille, qui comptait alors tout près de cinquante ans, accueillit assez doucement son ancien chevalier tout contrit ; mais son second fils, le prince Robert, fit jeter par les gens de service à la tête du poète, sous les yeux mêmes de la dame de ses pensées, un paquet de tripes et un fromage mou. Et voilà comment, partant pour la Terre Sainte, Thibaud de Champagne, le gentil poète, fit ses adieux à

La reine blanche comme un lis.

Il est bien probable que, comme moi, vous ne trouvez dans cette scène, racontée par les vieux chroniqueurs, rien de particulièrement poétique ; c'est que nous ne sommes pas des poètes, car M. de Bornier, qui en est un, y a vu le dénouement de son drame, et un dénouement d'une admirable grandeur.

Tous les poètes ont réclamé et ont eu raison de récla-

mer le droit de modifier l'histoire dans leurs pièces, à condition qu'ils ne la transforment pas, qu'ils en respectent les grandes lignes, et qu'ils conservent à chaque époque sa couleur. M. de Bornier donne très habilement l'impression du milieu historique dans lequel évolue son action à l'aide d'un double procédé.

D'abord il prend et met en valeur des coutumes particulières à l'époque et au pays, et qui nous saisissent par leur singularité même : c'est, par exemple, dans *la Fille de Roland* le *jeu des vertus* qui sert d'exposition ; c'est dans *France... d'abord !* la déclaration de guerre faite par Hugonnel (le Hurepel de l'histoire) en tranchant d'un couteau pris sur la table la nappe du festin royal ; c'est dans *le Fils de l'Arétin* le voile blanc des matrones vénitiennes posé par les vierges de la ville sur la tête de la courtisane Camilla, réhabilitée par les victoires de son fils, qui ont sauvé la patrie.

Ensuite il excelle à créer, pour encadrer ses protagonistes, des personnages synthétiques, qui, comme le coryphée du théâtre grec, représentent, et avec beaucoup de vérité, tout un groupe d'hommes, toute une classe de la société du temps. Veut-il dans *France... d'abord !* nous donner une idée du peuple de Paris, étourdi et tapageur, mais foncièrement bon et prouvant parfois sa générosité par l'explosion même de ses colères, il met en scène deux étudiants, Arnoul et Geoffroy, jeunesse un peu folle et qui fait son droit sans fatigue, mais qui est prête à mourir pour le roi et pour la patrie ; et il leur fait donner la réplique par une brave femme de la Cité, qui a le verbe haut, mais qui a toujours la bourse ouverte comme la bouche, la nourrice du roi, dame Sarrette ; et le rôle, très court, est d'un dessin si vrai que vous pardonnerez vous-mêmes au

poète d'avoir oublié que celle qui a nourri de son lait saint Louis était une de vos compatriotes, Marie la Picarde.

A côté d'eux, voici le prêtre, sorti du peuple, et qui l'aime, et qui le plaint, et qui, fidèle à la mission que lui a confiée le Christ, cherche pour les petits et pour les humbles contre la barbarie des despotes féodaux un appui près du trône royal ; voici Robert de Sorbon, chapelain de saint Louis et fondateur de la Sorbonne. Écoutez, Messieurs, l'admirable leçon qu'il fait à ses écoliers :

Moi qui, né dans le peuple, en connais les souffrances,
Je ne songe jamais sans de cruelles transes
Aux luttes que pour lui nous devrons soutenir,
Et je prépare tout pour ce long avenir ;
C'est pour la foule, pour les humbles de ce monde,
Qu'il faut, le jour venu, que chacun me seconde ;
Car l'ennemi, les grands vassaux, les vieux tyrans,
Résisteront... Alors, enfants, serrez vos rangs !
Je serai votre chef, et j'aurai de bons aides ;
J'aime les attiédis, je n'aime pas les tièdes !
Laissons faire la reine, et, comme elle, prenons
Pour devise et pour loi, mes jeunes compagnons,
Ces mots : *France... d'abord ! A France jamais honte !*

La pauvre France ! Livrée alors par ses dissensions mêmes en proie à tous les aventuriers et à tous les pillards, elle voyait avec épouvante s'abattre sur elle une nuée de routiers, comme le mourant abandonné sur le champ de bataille voit de ses yeux dilatés par la terreur s'abattre autour de lui un vol sinistre de corbeaux. Il en venait de partout, il en venait toujours, des Espagnols, des Basques, des Anglais, des Brabançons, des Allemands, des Italiens, bandits qui ne respectaient rien, sinon quelquefois leurs serments, étonnants chré-

tiens qui pillaient un couvent pour avoir de quoi se faire dire des messes dans les églises. Ces âmes troubles, où le bien se mêlait si étrangement au mal, ont vivement intéressé M. de Bornier, et le petit rôle du chef des routiers, Alberto Landini, est très neuf et purement exquis. Né dans l'Italie pontificale, c'est un croyant, et il renonce au siège de Pistoïa pour avoir entendu un vieux prêtre, seul sur les remparts, chanter l'hymne *Pax in terris nuntiatur,* l'hymne papal qui commande la trêve ; mais, élevé dans le pays de ce Virgile pour lequel Dante s'apprête à dire l'admiration du Moyen Age, c'est aussi un poète : il se rappelle avec émotion les soirs mélancoliques où il lisait les *Églogues,* accoudé au blanc tombeau de Virgile, à l'ombre de ce laurier qui, par une sorte de prodige, a pris racine dans le dôme de marbre sans qu'il y ait aucune terre pour le nourrir, et auquel, quatre siècles après, le duc de Guise rêvera de venir cueillir une couronne pour son front victorieux ; et les vers du doux Virgile attendrissent l'âme cruelle, mais éprise de beauté, du routier, si bien qu'il voudra sauver Blanche et Thibaud,

Parce que l'une est belle et que l'autre est poète.

Dans ce décor où, grâce à ce double procédé, est peinte exactement l'époque et revit son esprit, M. de Bornier placera des personnages principaux qui semblent moins détachés des vieilles chroniques que sortis de son imagination librement créatrice. C'est que son dessein n'est pas de ressusciter l'histoire, comme Racine écrivant *Britannicus*, mais bien d'appuyer sur des noms historiques la thèse de son drame. Les quatre principaux personnages de *France... d'abord !* doivent

donc être, dans sa pensée, moins des portraits que des types, j'ose dire, puisqu'il semble nous y inviter, des symboles : Hugonnel incarne la haine, qui sera vaincue au dénouement ; Blanche de Castille, Thibaud de Champagne et cette Aliénor, qui d'ailleurs est absolument de l'invention du poète, personnifient trois formes différentes du sacrifice pour la patrie.

Trois ! Cela a paru beaucoup, et l'on a trouvé que l'intérêt se dispersait, allant d'abord à Thibaud et à Blanche, puis à la comtesse Aliénor. Comme pour donner raison à cette critique, la pièce s'est appelée d'abord *Royal devoir*, puis *Aliénor*, avant de prendre son titre définitif : *France... d'abord !* C'est pourtant bien là le véritable, car ce qui fait l'unité supérieure de l'œuvre apparaît nettement au dernier acte : « C'est le sacrifice imposé à chacun de nous pour le bonheur et pour l'honneur de tous. » Je regrette seulement que M. de Bornier, qui l'a écrit dans sa *Préface*, ne l'ait pas dit dans le premier acte de son beau drame.

Ce premier acte renferme une scène superbe, comme d'ailleurs chacun des trois autres ; peut-être ai-je cependant, je ne sais trop pourquoi, une préférence pour celle du premier acte.

Deux des révoltés, Hugonnel et Thibaud, sont venus en parlementaires à Vincennes auprès de la reine. Hugonnel, au nom des grands vassaux, la somme de leur remettre la régence et d'épouser le comte de Champagne ou lui ; et il fait cette sommation avec tant d'arrogance que le peuple murmure et que Blanche est obligée de l'apaiser :

> Il faut que tout Français de la France soit digne,
> En calmant un orgueil qui souvent la troubla.
> Si c'est un sacrifice, elle vaut bien cela.

Cependant elle n'a cessé d'observer Thibaud silencieux; elle fait sortir tout le monde, et, restée seule avec lui, elle lui pose durement une question : « Pourquoi m'avez-vous tant haïe ? » dont elle sait bien quelle sera la réponse. Thibaud laisse échapper le mot attendu : « Je vous aimais ! » Et il rappelle à Blanche comment, du vivant du feu roi, il osa lui murmurer tout bas un mot d'amour, et comment il n'a jamais oublié

Son regard de dédain, pire que la colère.

« Ce regard, je vous le devais », répond la reine :

Le déshonneur royal eût été votre ouvrage ;
Répondez donc ! Comment un roi, qu'un prince outrage,
Serait-il respecté de ceux qui sont en bas,
Si ceux qui sont en haut ne le respectent pas ?

Mais Thibaud se repent, et Blanche pardonne, sans aller pourtant plus loin que le pardon, car elle n'épousera ni Thibaud, ni Hugonnel. Cependant la reine veut plus encore que la soumission respectueuse du comte de Champagne. Comme la Pauline de Corneille, en se refusant à Sévère, l'oblige, par l'admiration même qu'elle lui inspire, à sauver son rival, Blanche, dans un couplet excellent, où la mélancolie se mêle curieusement à l'héroïsme, attache définitivement à la cause de son fils celui auquel elle vient de se refuser, en lui révélant toute la fière beauté de son âme :

Écoutez ! Quand je vins en la terre de France,
Je ressentis d'abord la secrète souffrance
D'un bonheur incertain et d'un vague péril :
Pour nous la royauté commence par l'exil !...
Bientôt, comme l'on va par le pays des rêves,
La France m'apparut avec ses vastes grèves,
Ses antiques forêts, ses fleuves et ses monts,
Je ne sais quoi de doux qui fait que nous l'aimons,

Je ne sais quoi de grand que l'on admire en elle,
Tout ce qui fait sa grâce ou sa force éternelle,
Et son peuple, dont l'âme est si prompte à s'ouvrir,
Qui sait lutter, qui sait vaincre et qui sait souffrir !
J'aimai ce peuple ainsi. J'ai, d'une âme fervente,
Juré d'être à la fois sa reine et sa servante ;
J'ai tenu ce serment, et je le tiens toujours !

Et par une adjuration enflammée :

Je vous prends à la haine et vous rends à l'honneur !

elle obtient de lui qu'il prenne sa part « dans le devoir royal ». Elle exige plus encore de son adorateur :

Il ne faut plus m'aimer !
Il sied que nous donnions une leçon pareille
Au peuple, qui comprend, qui juge et qui surveille.

L'héroïsme est, grâce au ciel, contagieux comme le crime : Thibaud jure de vaincre son amour après avoir vaincu sa haine, et devant Hugonnel et toute la cour rappelés par la régente :

Moi, comte et grand vassal,
Je reconnais que j'ai travaillé pour le mal...
A la régente, au roi, je me soumets ! Dieu juge.
Pour eux je serai plus qu'un serviteur soumis :
Je serai l'ennemi de tous leurs ennemis,
Servant ainsi la France et sa noble querelle ;
Tout ce qui n'est pas fait pour elle est fait contre elle.

Et Blanche le contemple d'un regard, où l'on devine qu'elle a quelque mérite à demeurer fidèle

A son devoir de reine, à son devoir de mère.

Avais-je tort de vous dire que la scène était superbe ?

Au second acte, quand le rideau se lève, les routiers sont groupés sur une plate-forme dans la forteresse

du Crotoy, et l'on aperçoit à l'horizon les eaux de la Somme qui se confondent dans les flots de la mer. Landini a pris dans une embuscade et livré au comte Hugonnel Thibaud de Champagne, et la reine vient elle-même avec un sauf-conduit négocier sa rançon. De l'argent ! Hugonnel n'en a pas besoin : que Blanche retourne en Espagne, Thibaud en Navarre, et qu'on le laisse seul régent de la France et du roi ; si dans une heure ils n'ont pas consenti, Thibaud périra sous les yeux mêmes de Blanche. Alors commence une scène d'une beauté héroïque. Comme Blanche avait sacrifié à la France son amour inavoué, Thibaud à son tour lui sacrifie sa vie :

> Je ne livrerai pas la France à ce bandit !
> Ma mort la sauvera.

Un tel dévouement, Blanche le refuse ; du moins, elle n'assistera point impassible au crime : elle saura trouver une épée, une hache, tuer et mourir. Mais Thibaud, grave, et avec l'autorité de la mort prochaine :

> Reine, je vous ordonne, et c'est mon dernier vœu,
> De vivre pour la France et votre fils ! Adieu !

A leur grande surprise, le salut se présente à eux sous l'aspect d'Alberto Landini : le routier leur propose, lui qui a livré Thibaud à Hugonnel, de leur livrer à son tour Hugonnel par un nouveau guet-apens. Cette offre soulève de dégoût le cœur généreux de Thibaud :

> Si je l'imite, alors je lui ressemble !....
> Non, la mort de l'honneur, c'est la mort de la race ;

et il se remet aux bourreaux de Hugonnel. La reine, affolée, supplie d'abord ; puis elle se reprend, elle

menace : elle va revenir avec son armée et venger la victime ; mais, malgré le sauf-conduit, le félon Hugonnel prétend la retenir prisonnière. Un combat va s'engager entre ses soldats et les routiers de Landini, quand soudain, par un très beau coup de théâtre, éclate au dehors l'hymne papal, l'hymne qui commande la trêve : *Pax in terris nuntiatur ;* et voici qu'apparaît, la croix à la main, Robert de Sorbon, devenu, pour les besoins de l'action, légat du Saint-Siège, et il dit :

Pour que notre pays vive, tuez la haine !

En vain Hugonnel lance contre lui ses soldats ; ils s'arrêtent devant le geste du légat, qui leur oppose la croix, « ce drapeau de la paix ». Hugonnel vaincu feint de se soumettre ; il livre trois de ses châteaux forts et donne comme otage sa nièce Aliénor, demandant seulement qu'elle ait dans la cathédrale de Reims l'honneur de poser au front du jeune roi le bandeau-diadème. Et, tandis que le rideau tombe, le peuple escorte le légat et la reine en chantant : *Pax in terris nuntiatur.*

Vous attendez, sans doute, à l'acte suivant une scène où Blanche de Castille avouera au comte de Champagne qu'elle l'aime. Je l'attendais aussi, et je l'ai même dit à M. de Bornier. Il m'a répondu que cette scène, il l'avait faite, mais qu'il l'a supprimée, parce qu'elle diminuait la reine, une telle femme devant garder un tel secret au fond de son cœur jusqu'au dénouement. Et j'ai bien dû reconnaître que c'était lui qui avait raison contre moi.

D'ailleurs, là n'était point l'objet du poète. Au pre-

mier acte, Blanche de Castille avait sacrifié à la France le penchant secret de son cœur ; au second, Thibaud de Champagne lui voulait sacrifier sa vie ; au troisième, la comtesse Aliénor va lui sacrifier sa haine. Son tour est venu de passer au premier plan et d'occuper le milieu de la scène.

Ce personnage symbolique, imaginé par M. de Bornier, a été le plus discuté, et souvent, je crois, mal compris. Si je comparais tout à l'heure Blanche de Castille à la Pauline de *Polyeucte*, Aliénor est la sœur cadette d'une autre héroïne cornélienne, la fière Émilie de *Cinna*. Rappelez-vous comment cette généreuse possédée de la haine est en quelque sorte exorcisée par la clémence inattendue d'Auguste ; l'admiration purifie soudain et éclaire son âme, comme un grand coup de vent balaie les nuages qui cachaient le ciel bleu :

> Ma haine va mourir, que j'ai crue immortelle ;
> Elle est morte.

C'est le devoir qui va vaincre la haine dans le cœur d'Aliénor, dont je ne vous ai encore presque rien dit.

Fille de zingaris, elle fut jadis ignoblement châtiée par les valets de la reine pour une faute qu'elle n'avait pas commise, et dans son âme ardente et fière brûle une haine terrible contre celle qui ordonna, qui tout au moins n'empêcha point l'affront. Recueillie par Hugonnel, adoptée par lui, elle excite, elle enflamme ses projets de vengeance, prête, pour assouvir sa haine, à sacrifier tout, — hormis l'honneur. Et c'est là ce qui permet à la reine de lui dire à Reims, quelques instants avant le sacre de Louis IX :

Vous avez contre moi vaillamment combattu ;
Le courage et l'honneur sont la même vertu ;
J'aime toute bravoure, et, loin que je la blâme,
La vôtre m'a permis de lire dans votre âme...
Je vois dans vos regards une grandeur voilée,
Comme une flamme étrange aux ténèbres mêlée...
La flamme restera, les ombres passeront !

Cependant Hugonnel a fait fabriquer par un alchimiste un cercle empoisonné, qui, placé dans le diadème royal, renversera, comme foudroyé, le petit roi, et il révèle joyeusement à la comtesse le crime qu'il a préparé et qu'elle va commettre :

Commence par le fils, pour voir pleurer la mère !

Puis, comme elle reste muette, songeant déjà sans doute qu'elle a promis à la reine devant Dieu d'abjurer sa vengeance, il lui fait une autre révélation : elle n'est pas née d'obscurs zingaris ; elle est la fille de Charles IV, assassiné dans sa prison, de Charles IV, le dernier héritier de Charlemagne ; l'heure est venue de venger non seulement elle-même, mais tous ses ancêtres, et de reprendre le trône usurpé par les Capétiens :

Va mettre au front du roi la couronne mortelle.

Et, tandis qu'Aliénor sort, toujours énigmatiquement muette et d'un pas de fantôme, Hugonnel hurle, l'écume de la rage aux lèvres :

Maintenant viens mourir, roi de France ! là ! là !

Pourquoi cette scène, si dramatique, produit-elle peu d'émotion ? Mon Dieu ! c'est l'inévitable écueil des pièces historiques. La situation, qui, dans un sujet

entièrement inventé, tiendrait haletante la curiosité d'un public incertain du dénouement, ne peut guère causer d'angoisse à des spectateurs qui savent fort bien que saint Louis n'est pas mort empoisonné à Reims le jour de son sacre. Hugonnel est donc seul surpris, quand le petit roi entre souriant, la couronne au front, et, suivi de toute la cour, passe dans la cathédrale.

Mais Hugonnel et la comtesse Aliénor restent en présence sur le théâtre, et le frisson qui court dans la salle prouve qu'elle s'attend à une maîtresse scène. Son espoir ne sera pas trompé. Elle commence par des répliques brèves et menaçantes, prélude du grand combat : « Pourquoi m'as-tu trahi ? » gronde Hugonnel entre ses dents serrées. Et elle, toujours calme : « Tuez-moi donc ! », jusqu'à ce qu'enfin elle éclate et lui explique, dans un couplet d'une envolée superbe, le revirement qui s'est produit dans son âme farouche :

Je suis, m'avez-vous dit, fille de Charlemagne,
De l'homme dont le nom, depuis quatre cents ans,
Remplit le monde... c'est de lui que je descends !
Et vous avez pensé que cette ombre sublime
Viendrait me conseiller la bassesse et le crime,
Et que je pourrais, moi, sans un double remords,
Avec mon déshonneur déshonorer les morts !

La fille de Charlemagne a chassé le comte Hugonnel, elle se jette à genoux devant le sanctuaire :

Seigneur, soyez béni ! Mon âme torturée
De fureur si longtemps, mon âme est délivrée ;
Ma lèvre ne boit plus à la coupe de fiel ;
Je n'ai plus à rougir en regardant le ciel !
— Et toi, le grand aïeul, juge de ma famille,
Toi qui m'as inspirée, inspire encor ta fille !
Mon devoir tout entier n'est pas fait aujourd'hui.

Quel est-il, ce devoir ? Dénoncer Hugonnel, qui prépare un nouveau crime ? Mais elle lui doit tant ! Ne pas le dénoncer ? Mais c'est perdre le jeune roi, et avec lui la France, la douce France de Charlemagne, livrée en proie aux guerres civiles. Elle sauve la France en nommant Hugonnel à Thibaud, et, pour se sauver elle-même du déshonneur attaché à toute trahison, elle met sur son front le cercle empoisonné qu'elle a retiré de la couronne royale, et tombe morte.

Elle est morte, la fille de Charlemagne, pour sauver le roi Capétien, qui représente la France nouvelle ; aussi, quand le rideau se lève au dernier acte sur la couche, toute blanche de fleurs et tout étoilée de cierges, où elle repose, la couronne impériale au front, ce n'est pas le *De profundis* que nous entendons gémir, c'est l'hymne d'apothéose qui retentit dans une scène à la fois épique et symbolique, trop grande peut-être pour le théâtre, malgré tout le talent des excellents artistes de l'Odéon, et bien que Mme Segond-Weber représente Blanche de Castille comme seule Rachel aurait pu la représenter. Tandis que le peuple agenouillé prie, et que les chevaliers tiennent leurs épées inclinées devant l'estrade à la fois funèbre et triomphale, la voix grave du légat s'élève la première :

Frémissante et trop prompte, elle s'en est allée
Vers le calme éternel que Dieu seul peut offrir,
Comme l'aigle des monts fuit la noire vallée ;
Elle a voulu mourir !...

Voici qu'à son tour la reine s'avance, et salue, héroïne du devoir, l'héroïne du sacrifice :

Elle a donné sa vie à mon fils, à la France ;
Son âme, du passé portant le sombre deuil,

A fait de leur grandeur sa dernière espérance
Et son dernier orgueil...

Faisons comme elle, tous ! Que toutes nos pensées,
Toutes nos actions, ainsi viennent s'unir ;
Comme elle, préparons par les grandeurs passées
Les grandeurs à venir !

Et debout, sur les marches du trône que lui a conservé Aliénor, le petit roi, ayant dans ses jeunes yeux l'effroi de la mort entrevue et l'anxiété d'un règne qui commence, invoque de sa voix douce et pure la martyre de la patrie :

Dans la route où le meilleur tombe,
Hésite et n'ose croire en soi,
Mon premier pas heurte une tombe...
Inspire-moi !

Encore quelques instants, et, frappé par le comte de Champagne dans un combat loyal, le haineux Hugonnel va venir expirer aux pieds de celle qui, dans son âme, avait tué la haine.

Mais il reste encore un sacrifice à consommer. La récompense que lui offre le roi, Thibaud la refuse :

Comprenant, dans la route où le devoir l'attire,
Que la gloire est plus belle en devenant martyre (1),

il s'embarquera pour cette Afrique, prenante comme le mystère, où la jeunesse aventureuse de France eut toujours à cœur de porter la civilisation, avec la foi jadis à l'ombre de la croix, avec la science hier dans les plis du drapeau tricolore :

(1) Ces deux vers étaient appliqués à saint Louis par M. de Bornier dans le beau poème qu'il a lu à Chantilly, le 15 octobre 1899, à l'inauguration de la statue équestre du duc d'Aumale par M. Gérôme.

Je dois suivre aux lieux saints la croisade prochaine ;
Je dois quitter le roi, — je dois quitter la reine !...
Qui pleurerait celui qui part ?

Et Blanche de Castille alors, enlaçant de ses bras le fils dont elle a sauvé l'héritage royal, laisse échapper le fier secret de son cœur dans ces trois mots prononcés à voix basse, tandis que le rideau tombe :

Celle qui reste !

Racine se demandait toujours en écrivant une scène ce qu'en aurait pensé Sophocle, s'il l'avait vu représenter. Je n'hésite point à affirmer que le grand Corneille, s'il pouvait voir cette œuvre qui purifie les âmes et qui hausse les cœurs, dirait à l'auteur de *France... d'abord !* : « Je suis content de vous. » Et il n'est pas de suffrage qui eût pour M. de Bornier plus de prix.

Le hasard des circonstances a fait, Messieurs, que ce beau drame, depuis quelque temps achevé, paraît à la rampe dans une époque douloureusement troublée, où il prend une actualité singulière, qui en double l'intérêt. Écoutons donc en fils de France la noble leçon qui nous est donnée dans *France d'abord !* Le salut est dans « le sacrifice imposé à chacun pour le bonheur et pour l'honneur de tous ». Il y a quelques années, un autre poète, M. Catulle Mendès, dans un drame d'ailleurs touffu et confus, *les Mères ennemies*, écrivait une scène, d'un raccourci puissant, qui a laissé en moi une impression profonde. Au sommet d'un monticule, d'où font le coup de feu les derniers défenseurs de la Pologne chrétienne, un prêtre debout tient au-dessus des combattants la croix haute et dominant leur mort bénie ; il tombe, percé d'une balle ; aussitôt un personnage

jusque-là effacé et obscur, un Juif, se précipite pour ramasser la croix : « Que fais-tu, Juif ? » Et l'humble Juif alors, oubliant volontairement ses croyances dans un élan de patriotisme qui le grandit et qui le transfigure, s'élance, avec la croix, au sommet sanglant du tertre où l'on meurt : « Je relève l'étendard de la Pologne ! » Ce cri admirable, ce geste sublime, je l'entends à nouveau, je le retrouve en ces trois mots de M. de Bornier, appelant, dans le péril de la patrie, tous les Français réconciliés par le sacrifice autour du drapeau aux trois couleurs : « *France... d'abord !* » Qu'ils pénètrent au fond de nos cœurs ; qu'ils y tuent les passions mauvaises, les rancunes et les haines ; qu'ils y rallument l'amour sacré de la patrie, par lequel nos pères ont fait, il y a un siècle, tant de miracles ; et bientôt nous pourrons, nous aussi, lancer, non plus comme un cri d'alarme, mais comme un cri de juste et légitime fierté, au monde respectueux le beau vers du petit-fils du grand Corneille :

France... d'abord ! A France jamais honte !

TABLE DES MATIÈRES

		Pages.
1.	Le demi-monde dans l'antique Athènes. . .	1
2.	Le luxe des femmes dans la République Romaine.	24
3.	La vie de collège et les programmes scolaires sous l'ancien régime	50
4.	La déclaration d'amour dans la littérature française	72
5.	*La Mariamne* (1636) de Tristan L'Hermite et le décor à compartiments	94
6.	Le théâtre de Rotrou. — *Saint Genest*. . . .	123
7.	Le *Don Juan* de Molière.	145
8.	La *Psyché* de Molière et Corneille.	170
9.	Le théâtre de Racine. — *Mithridate*.	193
10.	Le théâtre de Racine. — *Phèdre*.	217
11.	Le théâtre de Regnard. — *Les Folies amoureuses*.	241
12.	La vie littéraire à Paris en 1793	265
13.	Bulwer-Lytton et son *Richelieu*.	285
14.	Le théâtre de Casimir Delavigne. — *Le Conseiller Rapporteur*	310
15.	La soubrette dans le théâtre français. . . .	334
16.	*L'Aiglon*, de M. E. Rostand.	358
17.	Le théâtre de M. H. de Bornier. — *France... d'abord!*	388

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie

PQ
505
B4

Bernardin, Napoléon Maurice
Devant le rideau

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY